

PAROLES GELEES

UCLA French Studies



Volume 2-3 1984-85

PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Volume 2-3 1984-85

Editorial Staff

Editor: Kathryn A. Bailey, French, UCLA

Associate Editor: Cynthia Caloia, French, UCLA

Editorial Board:

Cynthia Craig, Romance Linguistics and Literature, UCLA

Jane Rush, French, UCLA

Marc-André Wiesmann, Comparative Literature, UCLA

Consultants: Dominique Abensour, Susan Delaney, Ruth Gooley,
Carol Hofmann, Nancy Rose, Maryse Tardif, Anne
Cummings

Paroles Gelées is published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

Paroles Gelées

University of California at Los Angeles

Department of French

405 Hilgard Avenue

Los Angeles, CA 90024

Subscription price: \$6-individuals, \$8-institutions.

Cover photo: Luca della Robbia, detail from the Cantoria. Courtesy of Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Florence, 1979.

Copyright © 1985 by The Regents of the University of California

CONTENTS

Foreword	v
Une Conversation avec Jean Baudrillard	1
<i>Robert M. Maniquis</i>	
Queneau Novelist:	23
<i>"Quel diable de langage est-ce là?"</i>	
<i>Mary Campbell-Sposito</i>	
Geste et Parole	35
<i>Jane A. C. Rush</i>	
Baudelaire toujours poète:	49
Les "Chevelures" en vers et en prose	
<i>Susan Delaney</i>	
The Unity of Hérédia's Antony and Cleopatra Sequence	71
<i>H. F. Lippincott</i>	
Ph.D. Dissertations in French Studies	85

FOREWORD

This year *Paroles Gelées* is especially pleased to present an interview with Jean Baudrillard, by Professor Robert M. Maniquis of the Department of English and Comparative Literature. Mr. Baudrillard has been a Visiting Professor at the University of California at Santa Barbara in 1985, and has also been a frequent guest at UCLA's Department of French. Mr. Baudrillard is well-known as a critic of *la société de consommation*. He is the author of a number of works of sociological theory and cultural criticism, and is noted for his critique of Foucault's work in *L'Echange symbolique et la mort* (1976) and *Oublier Foucault* (1977). His most recent publication is *La Gauche divine* (1985). In addition, Mr. Baudrillard is a member of the editorial board of *Traverses*.

Our current volume also contains several other articles on a variety of topics. The article by Dr. Campbell-Sposito (UCLA) was extracted from her dissertation on Raymond Queneau and given as a lecture in the Department of French last November. In it she discusses narrative transgression in Queneau's novels. Jane Rush (UCLA) examines the role of *geste et parole* in Diderot's work, while Susan Delaney, also of UCLA, rethinks Barbara Johnson's analysis of Baudelaire's two *Chevelures*. H. F. Lippincott (Auburn University) looks at the intertextuality of Hérédia's trio of sonnets devoted to Antony and Cleopatra.

We are grateful to the Graduate Students Association for its commitment to the graduate student publications program at UCLA and in particular for its continuing financial support of *Paroles Gelées*. In addition, we would like to thank the Department of French and Professor Eric Gans, Chair, for their sponsorship of and interest in our journal project.

Kay Bailey
Editor

UNE CONVERSATION AVEC JEAN BAUDRILLARD

Le Faubourg St. Antoine,
le 10 janvier 1985

ROBERT M. MANIQUIS

La conversation suivante a été enregistrée, en guise d'interview, sur mon magnétophone japonais, au tintement des glaçons de mon verre de scotch et sous les yeux de Marilyn Monroe qui brillaient au mur. Le lieu était l'appartement un peu sombre de Jean Baudrillard, rue de Faidherbe, dans l'ancien quartier du Faubourg St. Antoine, pas loin des clous qui tracent sur la chaussée l'ancien emplacement de la Bastille. Je pensais, en arrivant dans le quartier, aux jours de la Révolution et comment Baudrillard, soixante-huitiériste, était l'iconoclaste des grandes causes et de l'Histoire, des révolutions bourgeoises ou marxistes et, en même temps, l'héritier d'une tradition contestataire selon l'esprit et le langage des français.

Les « révolutions » aujourd'hui nous sont annoncées, souvent par ceux qui fabriquent les magnétophones japonais, le scotch, et les affiches des vedettes. La politique, comme Baudrillard insiste, est devenue fonction de consommation. La contiguïté de l'appartement de Baudrillard à la Bastille n'était pas sans ironie, mais de cette ironie peut-être dont Baudrillard parle, celle qui nous révèle la réversibilité des choses. Si notre politique aujourd'hui est une affaire de consommation à la fois des choses et des signes, notre société de consommation est-elle devenue simplement un processus hyper-compliqué

de politique pour lequel il faut les analyses baudrillardiennes de la hyper-réalité? Si c'est le cas, sa résidence dans le Faubourg St. Antoine est symboliquement justifiée.

Notre conversation a commencé par l'annonce encore d'une révolution—dans l'informatique—et a fini par un souvenir de ces bonnets rouges qui ont lutté aussi contre des signes imposés. Il y a une continuité historique dans cette lutte qu'on pourrait tracer à travers les préoccupations de langage et de symboles dans les révolutions « démocratiques », le grand chapitre de Marx sur le fétichisme de la marchandise, et notre critique sociologique des signes que Baudrillard pratique de la façon la plus intéressante. Somme toute, il est peut-être aujourd'hui l'habitant le plus approprié au vieux quartier révolutionnaire du Faubourg St. Antoine. Je devrais quand même ajouter qu'il pense déménager bientôt.

RM: Je voulais commencer par quelque chose de très important dans notre vie culturelle—le fait divers. C'est en fait beaucoup plus qu'un fait divers, cette histoire du Minitel. Tu as vu à la télé ce documentaire sur le Minitel à Strasbourg?

JB: Non.

RM: Tu sais qu'on a donné cinq mille Minitels aux Strasbourgeois; puis quelqu'un a piraté le système si bien que beaucoup de gens se sont mis à communiquer par Minitel en se donnant des rendez-vous, établissant des contacts, et se renvoyant des obscénités. On en a fait beaucoup de bruit. Il y avait l'autre jour un petit article dans *Le Monde* qui appelait ça une sorte de révolution, une révolution invisible dans la communication cybernétique.* Des milliers de gens passent la journée et la nuit à se renvoyer des obscénités. Tout ça est peut-être un peu romancé, mais ce qu'on voit là-dedans, c'est un désir de saisir la parole, de saisir le moyen de communication et en même temps une sorte de suppression dans les médias, un détournement.

JB: Et cela a eu lieu à Strasbourg, ce machin-là?

RM: Oui.

JB: Et cela a marché très fort?

RM: Il semble. Les gens sont fascinés par ça.

JB: Il y a eu des expériences d'ordinateur à Vélizy à côté de Paris. Dans un premier temps, les gens sont fascinés; dans un deuxième temps, ils ne sont plus fascinés du tout. Ils ne savent plus quoi en faire; ils n'en ont plus l'usage, à moins d'avoir le punch et de jouer avec, jouer à fond, après un terme de valeur d'usage, valeur de communication. La rentabilité mentale, psychologique est très faible. Sur le plan de la quotidienneté les gens ne sont pas dans un système assez complexe pour que des choses comme ça soient nécessaires. Qu'est-ce que tu veux qu'ils aient à traiter? Traiter quoi? La matière de leur quotidienneté, elle est relativement simple.

RM: Tu veux dire au niveau des messages...?

JB: Oui, parce que ça, c'est la déformation de tout ce truc informatique, c'est de prendre chaque individu privé comme une mini-administration, une mini-institution qui aurait besoin d'un Minitel.

RM: Plein de choses à émettre.

JB: Voilà. Prêt à recevoir tous les messages, prêt à en émettre, comme si les gens passaient leur vie à ça. Ce n'est pas possible, cette espèce de dictature du message.

RM: La plupart des messages sont effectivement très simples, du genre: « Tu veux sortir peut-être un soir » ou « J'aimerais bien que tu sois là. »

JB: On peut admettre qu'il y ait une fonction de type contact, une fonction phatique, l'idée de dire: « Ah, tu es là », « Oui, je suis là », « Tu es bien là », « Je suis bien là », « Ah, ben, bonjour », « Ah, ben, on se téléphone. » C'est une espèce de communication qui ne fait que vérifier le médium.

RM: C'est un peu comme les CB [Citizen Band Radio].

JB: Pour des gens qui sont sur la route, des camionneurs, on peut comprendre assez bien quand même la fonction de relais de la parole, parler au lieu de mettre la musique sur le transistor, mais les gens à domicile, c'est un drôle de parasitage. Il y a eu dans ces dernières années toute une réaction: protection de la sécurité du domaine privé. A travers tous ces trucs d'informatique on allait pouvoir vous mettre sous contrôle. Je ne crois pas trop au contrôle en termes de contenu, tu vois, vérifier ta vie. Mais c'est l'idée de te brancher simplement,

ça, ce n'est pas innocent, et, moi, je ne suis pas certain qu'il n'y ait pas une résistance profonde chez les gens à ce niveau-là. Où est-ce que cela a un emploi—le militaire, le scientifique, les enfants peut-être parce qu'ils en ont un usage complètement ludique? Pour le reste, je ne vois pas qu'il y ait des désirs de demander cela. Ecoute, on n'a jamais vu une chose où la sollicitation ait été aussi forte que cela, en France en tout cas. On leur fourre, on leur donne et puis, un jour, on leur impose qu'ils le veuillent ou non; c'est comme une espèce de sacrement informatique.

RM: Il y a aussi une certaine stimulation à la séduction dans la machine elle-même et dans ce qui est expliqué aux usagers quand on leur donne la machine. On donne aux gens l'impression qu'ils ont une certaine puissance sur le système et même sur les autres. Dans le documentaire sur le Minitel, à la télé, on voit ça: les gens qui passent des heures devant l'écran comme des musiciens, des compositeurs, comme des gens qui émettent aux autres avec leur force créatrice. Peut-être oublient-ils, eux aussi, qu'ils sont dans la grille, qu'ils sont aussi « composés » comme dans tous les langages et les codes.

JB: Moi, j'ai un fils qui a un ordinateur. Il joue avec, il a inventé des programmes, tu vois, le logiciel, mais moi, j'ai quand même l'impression que.... Oh bien sûr, il y a toujours des gens à l'autre bout du message et encore pas toujours. Mais c'est quand même une espèce d'auto-communication; c'est soi-même qu'on reçoit. Cinq sur cinq, l'autre, si t'as rien de dramatique à lui dire, si le message ne change rien à sa vie, il n'y a pas de véritable réponse.

RM: Tu dis par exemple que pour la plupart des gens une machine comme ça, ça ne sert pas à grand chose, mais, dans tes livres, tu parles beaucoup de la nécessité de saisir la parole. Dans un système de signes, dans un code, il n'y a rien à faire sinon de saisir la parole qui brise le code.

JB: Oui.

RM: Ce qui implique une espèce de foi profonde dans la puissance de cette parole, dans la puissance de l'idée de parler.

JB: Oui et....

RM: Et en même temps tu as, dans cette idée-là sur le Minitel, une certaine réserve sur la nécessité de parler tellement. Je ne dis pas que

c'est une contradiction mais ce sont deux idées qu'il faut mettre peut-être plus clairement ensemble. Dans tes livres, on te voit passionné par l'idée que quelque part dans le système il y a des fêlures, il y a des endroits, ici et là, où on peut faire quelque chose. Ce n'est pas global, ce n'est pas total, mais on peut faire quelque chose et, chez toi, c'est souvent l'idée qu'on peut parler.

JB: Oui, tu peux parler. Il reste une espèce de nécessité absolue, enfin nécessité ou volonté de s'exprimer, même si tu n'as rien à dire. Moi, je crois qu'on en est là—c'est le fait de s'exprimer lorsque on n'a rien à dire. Ce qui m'avait intéressé dans les graffiti, c'était tout à fait ça. Tu prends la première génération de graffiti, c'était: « Je suis un tel, je vis à New York, j'existe. » Bon, c'est tout—c'est même pas une communication, c'est vraiment le message minimum, c'est: « Je suis là. »

Dans les derniers trucs, en plus, les derniers que j'ai vus, tu les connais bien, il y en a partout, les graffiti qui sont purement graphiques, cette espèce d'écriture anguleuse, syncopée qui ne dit plus rien du tout, qui ne dit même plus: « Je suis un tel, j'existe », mais le fait que ça graffite, c'est encore une expression. Ça dit donc en même temps: « J'existe puisque je parle, je graffite, mais je n'ai pas de sens, je n'ai pas de nom, je n'ai rien à dire, je ne veux rien dire » (ceci dans les deux sens en français: *je ne veux rien dire* et *je n'ai pas de sens*), « mais je graffite quand même. » C'est ce qui reste seulement d'une pulsion d'expression quand on n'a rien à dire.

Alors là, je pense qu'en effet il y a quelque chose et en même temps cela a une intensité ce truc-là; ça en a d'autant plus que ça n'a pas de sens. A un moment donné tu isolas vraiment une espèce de truc comme ça qui d'ailleurs ne s'adresse à personne. C'est là peut-être la différence entre un truc de graffiti et un machin de réseau téléphonique, de réseau Minitel. J'avais parlé d'insurrection par les signes, ce qu'il faut distinguer d'un réseau qui crée l'expression. Là, il n'y a quand même pas de priorité à l'expression, même si elle n'a pas de sens, ce qui est vraiment une priorité de dire: « Malgré tous vos réseaux, moi j'existe quelque part. »

Mais un réseau, ce n'est pas un territoire. Le graffiti se donne un mur, il s'arrache un territoire même s'il ne dit rien, tandis que là, les gens ne sont pas sur leur territoire, ils sont sur une zone balisée, tu vois, et là on les fait parler mais c'est évident que c'est le réseau qui les fait parler. C'est parce qu'on leur a donné un Minitel qu'ils vont se mettre à parler, mais est-ce que c'est la parole? Je ferais quand

même une différence. Il y en a une qui pour moi est du côté de ce qu'on disait: la défaillance, la rupture, la brèche et l'autre qui est pure et simple obéissance au code.

Ceci dit, on peut jouer à l'intérieur du code, mais l'essentiel, c'est que tu sois branché et t'es branché dans les normes du système lui-même. C'est peut-être un peu partial parce qu'on ne sait pas trop ce qui peut se passer dans cinq années; il peut se produire d'autres événements. Dans l'état actuel des choses, c'est plutôt une captation de paroles. On se dit, les gens ne participent pas politiquement, ils ne font rien, ils ne prennent pas de risques, ils doivent quand même bien avoir envie de parler. Alors là tu leur installes un dispositif de capture, d'une parole vide; mais, dans un cas, la parole vide est puissante parce qu'elle est vide, tu vois, et, dans l'autre cas, c'est une parole vide, elle n'a pas d'autre puissance que celle-là. Elle ne peut pas s'inscrire ailleurs, alors elle maintient l'illusion de la communication. C'est peut-être pour cela que les enfants s'en servent si bien; ils n'ont pas de prétension au sens, ils ne cherchent pas le sens des trucs, l'essentiel c'est qu'ils gribouillent, qu'ils s'agitent. Donc un machin comme ça, c'est super pour les enfants, et là il n'y a vraiment rien à dire. Mais quant à l'usage social de cela, c'est une autre affaire.

RM: Quand tu as parlé à UCLA en 1983 tu avais établi un rapport entre l'enfant et la masse. C'est le genre d'analogie qu'on pourrait facilement prendre pour une boutade, mais je suppose que tu le faisais sérieusement. Tu as dit que, dans la masse, en fait, il y a une certaine volonté enfantine de rejet du sens et une attirance défensive pour ce que les intellectuels appellent souvent les conneries. Est-ce que la masse se baigne vraiment dans les conneries comme protection?

JB: Oui. Ecoute-moi, cette stratégie-là, elle est logique; ça me semble très bien. Si les gens sont affrontés au sens et aux valeurs idéales, forcément ils mesurent leur médiocrité. Enfin qu'est-ce que tu veux qu'ils fassent d'autre? Ils sont renvoyés à leur connerie, à leur médiocrité. Pourquoi ils iraient se planter là-dedans? Il n'y a pas de raison de se soumettre aux décrets des privilégiés de l'intellect, des tenants du pouvoir; ce serait complètement masochiste. Pourquoi veux-tu que les gens d'aujourd'hui répondent aux sollicitations politiques et expriment une opinion véritable, alors qu'ils savent que cette opinion véritable de toute façon n'aura pas de poids? Elle ne vaudra rien.

Donc, d'une façon ou d'une autre, ils tournent la difficulté. Ce n'est même pas un refus, c'est un défi—« Non, vous ne nous aurez pas ! » La psychologie du peuple est fondée sur des choses extrêmement simples, mais pas, pour autant, stupides. La psychologie populaire est de dire: « Je ne me ferai pas avoir », « Vous ne m'aurez pas », « Il ne m'a pas eu. » On dit que c'est un peu misérable comme comportement, mais non, ce n'est pas misérable. Je crois qu'on peut arriver à le comprendre quand même, ça. Il faudrait voir s'il n'y a pas aujourd'hui des comportements comme cela qui sont d'expression quand même.

Enfin, moi, je parlais de silence des masses et je pense toujours qu'en effet c'est un phénomène assez fondamental, mais tu as aussi aujourd'hui—on le voit dans le domaine politique—des espèces d'événements étonnants en France. Récemment il y avait eu une espèce de censure du gouvernement à propos des radios libres. On a donc interdit provisoirement un certain nombre de radios libres, dont une qui s'appelait *Energie* invitait les gens à manifester pour défendre leur radio libre. Et alors, étonnant, dans la rue il y avait cinquante mille personnes pour *Energie* qui n'avaient aucune intention politique. Ils étaient tout simplement contents d'être dans la rue et de se voir comme une espèce de peuple, de population, alors que ce n'est qu'un public de média, donc c'est abstrait—personne ne se voit. Tout d'un coup, ce qui n'est qu'un public devient du peuple, tu vois, dans la rue, comme ça, alors que le boulot des médias, c'est de transformer le peuple en public. Là, tu retrouvais un public devenu peuple et c'était tout à fait étonnant. C'était un événement sans conséquence, c'était fini. C'était en fait une sorte de publicité à la radio libre, mais c'était encore une façon de s'exprimer en termes d'identité—On est là, c'est nous la musique. Avant, les gens descendaient dans la rue, en termes de révolte, en disant: « C'est nous la Force de Travail, nous sommes l'Histoire », etc. Là, pas du tout, c'est nous la musique, on est bien content de se voir dans la rue—Ah tiens, ce qu'on est nombreux, c'est fantastique! L'événement est purement circonscrit comme ça. Mais c'est quand même un événement, c'est quand même quelque chose.

RM: Une sorte de graffiti ambulante.

JB: Oui, une sorte de graffiti ambulante. C'est la première fois qu'on voyait apparaître avec cette dimension-là la face cachée des médias

qui est le récepteur. Il existe pas, on le voit jamais. On va le sonder avec des petits panels, comme ça, etc., et là ils étaient dans la rue, comme ça, sans prétension, sans transgression, sans violence. C'est assez étonnant, tu vois, cette affirmation de la plus petite identité possible, mais au moins—Bon, ben dans la vie, qu'est-ce que je suis, je suis un auditeur d'*Energie* et j'y tiens. Ben voilà, c'est un truc, quoi.

RM: Je voudrais te poser une question à propos d'une certaine ambiguïté que je vois dans tes écrits sur le statut de l'inconscient. De temps en temps cela semble comme une certaine force à laquelle il faut se référer, d'autres fois cela semble—comment dirais-je?—comme quelque chose qui est déjà saisi, exploité et fini. Tu vois ce que je veux dire?

JB: Oui, bien sûr.

RM: Ce n'est pas toujours clair.

JB: Tu sais, moi non plus, je n'ai jamais éclairci cette histoire de l'inconscient. Bon, moi, je n'ai pas confronté directement la psychanalyse. Pendant longtemps j'ai été dedans aussi. Je l'ai bien sûr beaucoup utilisée aussi, mais au fond utilisée, quoi. Je ne peux pas dire que je sois vraiment entré dans ces arcanes et tout. Je n'ai d'ailleurs pas jugé utile de le faire.

Alors l'inconscient a été comme des tas d'autres choses, comme les sociétés primitives, une espèce de levier de rupture. Disons que maintenant pour moi c'est moins intéressant, ou alors disons que l'inconscient tel qu'il est mis en place par la psychanalyse, l'inconscient de refoulement où, là encore, ce qui devrait être dit, ce qui devrait pouvoir se dire mais qui ne l'est pas, tu vois, ça non, je n'ai plus envie de parler de ça. Enfin je n'aime plus non plus cette coupure de refoulement parce qu'elle sous-entend toujours quand même une libération. C'est pas un accident si on a fait de l'inconscient une espèce de sujet révolutionnaire, c'est toujours pris dans le même système, aliénation et tout. Enfin ça suppose un ordre symbolique, une coupure, un refoulement et une promesse quand même de... .

RM: Ça suppose un référentiel aussi?

JB: Mais oui, il y en a un forcément très très fort. Au moment de *L'échange symbolique et la mort* [1976], il y a encore une espèce de nostalgie symbolique qui est très fortement axée et qui peut faire

usage éventuellement aussi d'inconscient; tandis qu'après *De la séduction* [1979] c'est vraiment une rupture avec ça. C'est fini avec la séduction, il n'y a plus d'ordre symbolique. Il y a une espèce d'ironie même par rapport à un ordre symbolique quel qu'il soit. Mais le langage est traître, comme tu le sais. On doit toujours essayer d'utiliser plus ou moins la force du discours.

Aujourd'hui le discours est très pénétré dans les structures de l'inconscient, mais là je crois aujourd'hui c'est une solution de facilité. Il faut chercher ailleurs que dans cette espèce de désir contrarié, de jeu du désir, enfin pour moi, tu sais bien, le désir, c'est le sujet et ce que j'ai essayé, c'était de passer du côté de l'objet, donc d'aller voir du côté de ce qui peut séduire, ce qui peut défier. J'essaie de parler d'un autre génie qui serait du côté de l'objet et non pas du côté d'un sujet caché à lui-même. Le génie du sujet est un ensemble inconscient, tu vois, enfin toujours le truc du désir.

Moi, j'avais envie de sortir de cette histoire-là, je ne sais pas pourquoi, parce que ça a fourni quand même de très belles choses et puis peut-être même que les gens se vivent comme ça parce qu'on les a domestiqués à la théorie de l'inconscient et tout. Si tu veux, on est passé de l'inconscient comme mythe fort, enfin lui-même peut-être un fantasme mais un fantasme très fort de retournement, de subversion, on est passé à une culture de l'inconscient, c'est-à-dire aujourd'hui, bon, tout le monde doit savoir que son inconscient est structuré comme un langage, etc. Mais tout cela entre dans une culture très mondaine, tu vois, ça ne livre plus rien véritablement, alors à ce moment-là il vaut mieux l'abandonner.

RM: Mais c'est quand même dur d'abandonner l'idée de l'inconscient. Il y a une certaine nostalgie de l'inconscient. Cela semble une de ces idées indispensables en fait comme levier pour trouver une base, pour trouver le référentiel.

JB: Oui, bien sûr. Je crois que c'est un des plus beaux dispositifs en effet qu'on ait trouvé, et puis, comme d'habitude, on ne peut pas dire que ce n'est ni vrai ni faux. Dans un sens ça a été vrai, il y a eu un effet de vérité assez extraordinaire avec l'inconscient, comme avec Marx et les forces productives et des trucs comme ça. Et pourtant quelque part, à mon avis, aujourd'hui c'est une sorte de simulacre. C'est une sorte d'horizon simulé où tu peux tout déchiffrer, tout interpréter grâce à l'inconscient et du coup, ben du coup, ça redevient

un stéréotype, du coup il faut passer à travers des signes. Il n'y a pas de pitié. Si tu veux, c'est toujours le même. Tu ne peux pas t'accrocher à un truc, au bout d'un moment ça devient une vérité, ça produit des effets de vérité et donc des effets de simulation totale, ça c'est évident.

Ceci dit, ce n'est pas un jugement exactement sur la psychanalyse comme institution. Celle-là, elle existe, elle est soumise aux mêmes contraintes que les autres institutions aussi. L'inconscient était peut-être quelque chose de plus fort que la psychanalyse elle-même. Je ne sais pas comment on peut exprimer ça, mais aucun concept fort comme ça ne peut gouverner longtemps la pensée. Subtilement, mais inéluctablement, il tourne sur lui-même et devient une parole de simulation; il est substantivé. A la limite, l'inconscient peut très bien rester comme qualificatif. Moi, j'emploie beaucoup comme ça de qualificatifs—l'obscène, le fatal, bon, tu peux dire l'inconscient. C'est plus des qualificatifs que des concepts. Dans cet usage léger, ça peut aller, mais si tu commences à mettre une majuscule, tu vois, et à faire des théories hypersophistiquées sur l'inconscient.... Il faut voir ce qu'est devenu aujourd'hui la psychanalyse en France. C'est une horlogerie, un mécanisme d'une sophistication mais d'une inutilité aussi en même temps.

RM: Très minutieux.

JB: Oui, absolument. Quand un truc comme ça s'invente, oui, ça a une puissance terrible, mais je ne comprends pas comment les gens ne voient pas comment les choses changent, comment elles se pervertissent entre leurs mains comme ça, comment elles deviennent des clés, les clés de l'inconscient. C'est retombé à peu près au niveau où étaient les clés du rêve avant l'interprétation du rêve par Freud, et bien sûr on trouvait ça stupide et tout. Il est bien possible que même toute cette machinerie de l'inconscient ait vraiment, elle aussi, été liquidée, ravalée comme un certain nombre de choses et qu'il faut essayer de creuser, de passer à travers ça.

En tout cas, il y a peut-être encore un usage possible de toutes ces choses-là, y compris de l'économie politique, y compris de l'inconscient et de tas de choses comme ça—pourquoi pas?—mais un usage ironique et paradoxal. Je n'en vois pas d'autre aujourd'hui. Peut-être en effet on est comme ça dans une culture un peu post-moderne, qui peut avoir un usage second des choses mais certainement avec des effets tout à fait ironiques. C'est trop beau, quoi, d'avoir un système

d'interprétation qui marche tout le temps, c'est pas possible, tu comprends? Je ne comprends pas qu'il n'y ait pas un réflexe presque animal comme ça des intellectuels ou des psychanalystes, etc., devant une machine trop bien, trop efficace, trop opérationnelle....

RM: Tu me fais penser aux Français qui emploient l'expression « Est-ce que tu es branché? »; on sent l'ironie dedans....

JB: Oui, bien entendu.

RM: ... parce qu'ils savent qu'il faut être « branché » et en même temps ils rient du fait qu'il faut être « branché ».

JB: On est dans une culture un peu comme ça aujourd'hui. La télévision a organisée récemment une fête—tu vois maintenant c'est même les médias qui organisent les fêtes—une émission de télé sur le look et donc la fille qui faisait l'émission organisait une fête look dans un grand hôtel de la ville de New York désaffecté, et il y avait donc trois à quatre cents « lookés ». Dans le look tu peux tout faire, tu peux jouer sur n'importe quel signe, l'essentiel c'est d'avoir un look, une espèce d'apparence singulière mais qui n'est pas une mode vraiment, qui n'est pas non plus un mode de communication vraiment. Tu dois avoir ton label, ton look, ton image, comme ça. Tu la soignes, mais c'est sans prétension. Ça ne prétend pas transcrire une identité, une véritable différence qualitative, c'est un jeu. Tout est jeu, alors, dans cette fête. C'était drôle parce que tous ces gens-là se croisaient, ne se voyaient presque pas. Le look, c'est même pas pour attirer le regard de l'autre. Il n'y a pas de séduction là-dedans. Ça ne cherche ni la transgression, ni la séduction. Tu apparais, tu te fais une image singulière, tu n'attends aucune reconnaissance vraiment. Ça donne une drôle de société tu vois, c'est à moitié froid.

RM: Ça peut même donner des frissons.

JB: Oui, c'est froid, mais ce n'est pas non plus l'absurde ou le désespoir, non. Ils ne sont pas malheureux; mais tout ça, chacun dans son look, chacun dans sa niche, chacun dans sa bulle, tu vois.

RM: C'est défensif, tu crois? Ou est-ce que tu penses de ça ce que tu penses de la masse enfantine dans la société de consommation?

JB: Ce que je veux dire, c'est que là-dedans il ne passe plus de véritable fantasme non plus, peut-être pas plus que pour le public des médias. On ne s'exprime pas à travers des trucs sauvages comme ça,

dans le *look*. Tu peux te mettre des croix gammées, des chaînes, des épingles à maillot, ça ne traduit rien du tout. Les psychanalystes qui se ramèneraient en disant: « Voyez ça, ça, ça, ça », c'est pas la peine. Ils n'auraient pas saisi le fait qu'en effet ça traduit une situation de gens qui ne croient même plus aux signes comme différence réelle mais qui jouent à la différence. Tu as une part d'ironie, donc c'est pas du malheur. Puisque tu as de l'ironie, tu as quand même un effet de distance, de jeu. On ne peut pas dire que ce soit rayonnant non plus. Il n'y a pas d'enthousiasme, ce n'est pas un mouvement qui viserait quelque chose, à se démarquer, à affirmer autre chose. Ça n'affirme rien du tout, ça ne prétend même pas à une identité, ça joue à l'identité.

Aujourd'hui dans un système comme le nôtre, où on n'a plus d'identité, c'est même plus la peine de songer à se dépasser soi-même dans une grande cause parce que tout notre boulot, c'est déjà d'arriver à exister en termes d'identité. C'est une condition qui n'est pas drôle. C'est presque désespéré, affirmer son identité, que ce soit l'homosexuel, le camionneur, le truc. Tout le monde aujourd'hui cherche son identité. Alors le *look*, c'est un peu aller plus loin dans le même sens, c'est-à-dire, ben oui, puisqu'on est dans un système de recherche d'identité, sans espoir d'ailleurs, sans illusion, jouons donc à l'identité; mais on n'y croit pas.

RM: Et ça va de soi qu'il n'y a pas d'inconscient dedans. Bien que ça soit froid, moi, je trouve un certain plaisir à méditer un tel jeu sans inconscient, sans tout le bavardage incessant de notre psychologie populaire des médias.

JB: Tu ne peux pas lire l'inconscient là-dedans. Tu ne peux même pas très bien détecter d'ailleurs le problème qui se pose aujourd'hui, tu vois, l'histoire de la sexualité. Est-ce que la sexualité est en train de diminuer? La sexualité n'est plus un registre aussi glorieux qu'avant. L'histoire de la libération sexuelle, tout ça c'est passé. C'est vrai que si tu envisages un système de valeurs très sexualisé dans le style 19-20ème siècles et tout, il y a forcément l'inconscient, l'Oedipe, etc. Tout ça faisait un système relativement cohérent, mais nous avons certainement affaire à un système moins fortement sexualisé, donc moins inconscient aussi, plus ironique, plus flottant. On a affaire à des individus moins identifiables, de moindre définition si tu veux, un peu comme les médias, comme MacLuhan disait de la télé, c'est pas une image forte, c'est une image de moindre intensité, de moindre

définition. Aujourd'hui on a affaire à des individus de moindre définition, mais qui n'en souffre pas forcément.

Si tu n'es pas dans une forte définition, c'est-à-dire avec un ego, un sur-moi, un inconscient, tu n'as plus ces structures qui sont encore des structures fortes, où tu as des refoulements et des fantasmes. Tu as un truc beaucoup plus léger, une individualité « soft ». Et là je ne vois plus qu'il faille la lire en termes forts d'inconscient. Regarde la façon dont les gens pratiquent une psychanalyse, la plupart du temps c'est en douceur, ils y viennent, ils ne savent pas très bien pourquoi. Ils n'ont pas envie de guérir non plus. On fait une analyse parce que ça fait quand même partie aussi du look. Il y a un look psychanalytique, tu vois, comme il y a un look socialiste, comme il y a un look sexuel. Chez ces gens-là, chez cette génération, il est certain qu'il joue leur sexualité comme *look*, comme pulsion.

Rétrospectivement tu peux toujours te demander si toute cette histoire de sexualité n'a pas toujours été un peu moins sérieuse que n'ont voulu la théoriser nos grands maîtres. En tout cas si ça l'a peut-être été véritablement, en tout cas ça ne l'est plus. C'est passé par un stage ironisant. Je verrais ça plutôt comme paradoxal. La sexualité elle-même est tombée vraiment dans l'ironie. C'est ce que je disais en parlant à propos de Foucault [*Oublier Foucault*, 1977] et de son histoire de sexualité. C'était qu'il donnait quand même tout à coup une histoire de sérieux à cette chose-là alors qu'elle n'en avait plus, et pour le pouvoir politique aussi, il doit tout à coup substantiver une chose qui s'est déjà depuis longtemps métamorphosée comme ça dans une définition beaucoup plus légère.

RM: Mais dans tout ça, je sens, moi, un curieux mélange de nostalgie et mépris pour le référentiel, pour quelque chose à quoi on se réfère en même temps qu'on l'abandonne. Cette ironie dont tu parles ce n'est pas l'ironie ou l'ambiguïté qui sauvent la forme esthétique comme vestige de forme ontologique ou sociale, qui équilibre ce qui est contradictoire dans un simulacre de résolution. Ce n'est pas non plus un processus dialectique. Est-ce que ce n'est pas, tout simplement, un jeu sur la surface des choses, une façon de dire au revoir à tout ça, à toute « sensiblerie », toute idée que ça veut dire quelque chose en jouant le jeu de la symbolique, du réel, et de la signification?

JB: Oui, et là tout tourne sur l'idée de réversibilité. Les choses ont une façon de se réverser, de se retourner. Le monde déjoue nos entreprises subjectives, même notre ironie. Le monde esquivé, les

choses esquivent, tout se retire, se replie, se détourne au fur et à mesure que tu crois les saisir. Toutes les grandes entreprises comme ça échouent sur le monde comme sur une espèce de réalité insaisissable, donc qui a déjà échappé au moment où tu arrives. C'est vrai même pour les sciences dites exactes aujourd'hui. L'objet est insaisissable, l'objet se retire, se détourne, échappe, se sauve. Dans cette insaisissabilité, pour moi, il y a une ironie, un paradoxe et une ironie *objective*, si tu veux. C'est cela qui m'intéresse; et bien sûr les reflets de ça. Quand même, je ne peux pas dire d'une façon inconsciente, au sens freudien bien entendu, mais quelque part on a le pressentiment de cette chose-là. Après le grand âge d'or de l'ambition subjective, enfin des grandes idéologies et des grand trucs, je crois qu'on perçoit collectivement maintenant cette espèce d'ironie, cette espèce de chose. Ce qui nous évite le désespoir, parce que sinon on serait dans le désespoir total. On est à la fois dans la mélancolie qui est le travail de deuil sur toutes les ambitions subjectives, le pouvoir, le savoir et puis la perception d'autre chose.

Que le monde est ironique peut toucher aussi à la séduction. C'est-à-dire que le monde est séduit d'avance, il y a une séduction, un détournement qui est toujours là avant. On ne peut pas voir les choses en face, on ne peut pas les analyser, on ne pourra plus, c'est fini, et qu'à partir de ce moment-là, il faut bien prendre son parti des statuts ironiques du monde et des choses. Et alors là, si tu le joues ça, tu échappes quand même au désespoir. C'est pas pour trouver une solution, ça je m'en fous, mais enfin cela veut dire que c'est autre chose. La position n'est plus la position du sujet désespéré; cela peut être une position flottante, ironique, paradoxale qui n'est pas une passivité. C'est sûrement pas ça, une passivité, c'est une autre manière de rapport avec le monde. Je ne crois pas au rapport avec le monde qu'on essaie d'inventer qui est l'interaction, l'interface, la communication accélérée, d'être toujours en phase, branché. Moi, je n'y crois pas. Je crois beaucoup plus à un équilibre ironique entre le sujet et l'objet et entre les choses.

RM: Si la réversibilité est essentielle dans le jeu ironique des signes, est-ce que tu crois que les gens qui savent jouer le jeu, ceux qui sont savamment « branchés », emmerdent cet imaginaire dominant d'après-guerre—le nucléaire? Ce jeu stratégique-là, on n'y accorde pas trop de réalité. En fait, toute sa réalité, toute sa force politique et sociale n'est que dans sa structure imaginaire.

JB: Emmerdent, au sens, qu'ils s'en foutent?

RM: Oui. Tout le monde sait—en tant que bon citoyen—qu'il ne faut pas s'en foutre. En même temps le bon sens nous dit qu'il faut qu'on s'en foute. Si on prend ça trop au sérieux, on devient désespéré. Tu as parlé du sujet potentiellement désespéré et si on ne prend pas le nucléaire au sérieux, si l'on se rapporte à l'ironie, on ne se sert pas d'une défense, consciente ou inconsciente, mais on entre dans le jeu de langage dominant. On se voit communiquer avec le nucléaire. Tu comprends ce que je veux dire?

C'est difficile de tout expliquer par un système de signes et de reflets de signification traditionnel mais le nucléaire est un système de signes tout à fait approprié à une grande partie de notre discours social et intellectuel. Ou tu peux le regarder dans l'autre sens et dire que nos discours contemporains sont tout à fait appropriés à l'imaginaire de nucléaire. Donc les signes dans les divers discours sont réversibles, comme tu dis, mais les discours, les jargons des militaires et des « lookés » sont réversibles aussi.

JB: Oui, oui, oui, c'est ça. Si on est dans un système de signes comme cela, je crois profondément qu'il faut tenir compte du fait que les signes sont *tous* réversibles. Par opposition à la réalité, le signe, c'est ce qui est réversible et que donc il y a une réversibilité des signes et, à la limite, c'est ça notre chance. Tu prends le nucléaire au sérieux et positivement là en effet les gens te disent: « Les armes nucléaires finiront bien par éclater parce qu'elles existent! » Non, c'est pas vrai parce que c'est pas ça, mais donc à ce moment-là, moi, je crois plus à la réversibilité des signes comme ça qu'à la libération des forces (je ne sais pas lesquelles d'ailleurs), hein. Ou bien même dans le cas du nucléaire, je ne sais pas. Les écologistes, la force antinucléaire, lutter contre le nucléaire, tu vois, les forces de libération, d'autonomie, j'y crois pas. Ça n'a aucun pouvoir.

Le nucléaire en soi est bien plus puissant que ça. Il faut penser et espérer aussi finalement que heureusement il y a une réversibilité cachée à l'intérieur des signes; mais quand tu dis ça, ça ne marche pas. Les gens ont besoin de croire que, ou bien il faut lutter ou bien on va à la catastrophe—c'est inéluctable, donc c'est un destin, un destin malheureux bien entendu; ou bien alors il faut lutter contre parce qu'il est dit que l'homme est bon et qu'il faut rétablir la bonté des choses, ce qui est absolument d'une naïveté inconcevable aussi. On n'entrevoit jamais qu'il y ait un destin des signes, mais un destin

heureux parce que réversible, jamais inéluctable, mais ça c'est très difficile à faire comprendre aux gens.

RM: Tu dis que les gens n'acceptent pas mais dans un certain sens ils acceptent, parce qu'ils répliquent au nucléaire dans leurs propres manipulations de signes.

JB: Ils le pressentent, oui.

RM: Ou on peut dire qu'ils jouent bien, aussi bien que les stratégestes.

JB: En idée, ils ne l'accepteront jamais, mais ça les idées! On sait bien que c'est déjà un territoire complètement bloqué; mais c'est vrai dans leur comportement, les gens inventent des choses qui sont en phase avec ce pressentiment-là, l'idée qu'au fond on doit peut-être bien pouvoir jouer avec ça. C'est pourquoi un pays comme l'Italie me plaît tellement, car enfin ils sont dans une situation absolument catastrophique, confuse: terrorisme, mafia, pas d'état, pas d'institutions; et il y a comme une espèce de crédibilité joyeuse, d'usage complètement réversible des choses, une espèce d'ironie en actes. Je trouve ça vraiment une culture de la dérision, de l'ironie. On peut dire qu'elle est frivole, mais cela me semble une des solutions futures qui s'invente dans l'incohérence totale; bien sûr, il n'y a pas d'idée, il n'y a pas de conscience derrière mais on voit quand même....

RM: Ça peut être une ironie meurtrière aussi.

JB: Ah oui, elle peut produire aussi du terrorisme, des tas de choses—ah, mais moi, je ne cherche pas une solution pieuse ni pacifique. C'est pas ça, c'est autre chose. Bien sûr cette ironie est assez meurtrière. En tout cas si tu veux, ça sort de cette espèce de dilemme absurde entre l'optimisme et le pessimisme. Moi, j'en ai marre parce qu'on me renvoie toujours ça, des cas de pessimisme. Ce n'est ni optimiste ni pessimiste. Tu sais bien que la situation est catastrophique du point de vue du sens, du point de vue de l'idée, du point de vue des finalités. Elle est catastrophique, ce n'est pas la peine de se le cacher, mais en même temps elle n'est pas pessimiste. Il y a d'ailleurs un dicton comme ça—je n'arrive pas à le retrouver—quelque chose comme: « La situation est catastrophique mais elle n'est pas sérieuse. »

RM: C'est une situation qui invite à jouer avec la mort des autres comme signe politique, du matériel pour fabriquer une image. Je pense au train italien que les terroristes ont fait sauter il y a quelques semaines [le 24 décembre 1984] dans un tunnel aux Apennins; il y avait vingt-quatre morts. Après l'explosion il y avait je ne sais pas combien d'organisations qui ont téléphoné à la presse pour dire qu'ils étaient les responsables. Il y avait une compétition pour voir qui pourrait s'approprier les macchabées comme images de leur force politique.

JB: Ah oui, oui, oui, ça c'est pas possible. C'est fantastique.

RM: A la rigueur, c'est plus important de *faire croire* qu'on pourrait tuer des gens comme ça que de les tuer vraiment. Le terroriste, il comprend très bien le système de terrorisme nucléaire. C'est-à-dire qu'il faut très peu d'événements matériels pour déclencher ce jeu de signes de pouvoir.

JB: Oui, oui, toute petite dose événementielle... fantastique, oui, et à la limite c'est vrai que peu importe vraiment les mecs qui ont foutu la bombe dans le train; c'est n'importe qui, ça pourrait être personne. Ça traduit purement et simplement qu'une société a besoin d'une fantasmagorie comme ça, à un moment donné, d'un truc pour terroristes, etc., qui n'a plus d'antécédents politiques, qui n'a aucune finalité politique non plus, mais qui traduit simplement le fait que, tout compte fait, il vaut quand même mieux que se produise de temps en temps quelque chose de complètement accidentel et absurde, quelque chose qui n'ait pas de sens du tout. C'est comme le graffiti, tu sais.

Le terrorisme, c'est un graffiti aussi, qu'il soit de droite ou de gauche. De toute façon, quelles sont les stratégies de droite? Semer le bordel en Italie, mais il y en a déjà tellement. Ça n'a pas de sens. Déstabiliser la société italienne? Elle a trouvé la solution, elle est instable, elle n'a pas de stabilité, donc aucune ambition politique de ce type-là ne peut réussir. C'est bien pour cela que même les Brigades rouges se sont cassé la gueule. Eux, ils sont allés jusqu'au bout du truc mais c'est fini, même ça est terminé, mais ça n'empêchera pas des événements terroristes comme ça. D'ailleurs à ce moment-là une catastrophe naturelle est un événement terroriste du même type, c'est tout, quoi.

RM: Même les Brigades rouges peut-être ont été un peu dépassées par l'événement car c'était les seules qui....

JB: Oui, ils ont dit qu'ils n'étaient pas responsables. Ils se trouvent doublés!

RM: Oui, ils étaient perdus dans la foule....

JB: Non, mais c'est magnifique, tu comprends? En effet alors, tout le monde va se porter responsable—Ah c'est moi! c'est moi!—simplement, là aussi, pour trouver une identité. C'est une drôle de situation. C'est drôle parce qu'au niveau des médias, il n'y a pas la moindre tentative d'élucider ces choses-là. A chaque fois c'est les mêmes discours. Ça, c'est terrifiant, tu te dis, mais c'est pas possible. Il faut peut-être aussi en prendre son parti et se dire: « Ben, il n'y a pas de progrès », mais se dire aussi que cela au fond c'est peut-être encore une nostalgie, c'est-à-dire donner un sens quand même encore en disant: « C'est pas ce que vous croyez. Je vais vous dire ce que ça veut dire. »

RM: Mais je crois que, dans ces événements, ce qui vexe les médias, les gens, c'est que la mort a perdu toute possibilité d'être sacrificielle.

JB: Oui, oui, bien sûr.

RM: Cet acte terroriste qui donne à l'assassinat politique une ressemblance à la mort accidentelle, c'est pas exactement quand même comme le choix à tout hasard d'un bouc émissaire. Le terroriste nous invite à goûter l'interprétation sacrificielle et en même temps nous la cache. C'est au moins les victimes qui lancent un défi à l'idée de sacrificiel ou à une société, ce qui fait que la société, les médias, toutes les institutions officielles répondent avec l'idée de sacrificiel. « Tous ces gens qui ont été sacrifiés! » crie-t-on. Il y a donc un sens dedans; le sacrificiel, ça donne du sens.

Quand on cherche le sens dedans, tout de même, c'est évident qu'il n'y a pas du tout de sens dedans. Tu comprends ce que je veux dire? Ce qui nous vexe dans les terroristes, c'est qu'ils nous renvoient cette mort de non-sens dans la gueule. Et là je crois qu'il y a quelque chose qui répond à l'idée de nucléaire où, également, il n'y a pas de sens. Là aussi, même la société officielle nous dit qu'on a un système qui n'a pas de sens et chaque fois qu'on répond à ça avec le non-sens, la voix officielle répond: « Non, c'est pas possible qu'il y ait de non-sens; il faut qu'il y ait du sens. » Ou est-ce qu'ils nous disent qu'il y

a du sens dans le non-sens? Il y a de quoi nous rendre un peu dingue ou nous obliger de nous inscrire chez les « *lookés* ».

JB: Ah, oui, il y a un jeu là extrêmement compliqué, alors que je pense que les gens ont une grande capacité à s'arranger avec le non-sens. Enfin déjà la possibilité de la société italienne de s'organiser comme ça dans le non-sens en réalité, alors qu'il y a un état italien qui voudrait donner du sens à la société italienne, et il n'y réussit pas. Le Parti communiste italien qui est l'état—c'est la seule force organisée—voudrait lui donner du sens, mais en réalité, s'il y arrivait, il arriverait tout simplement à briser les structures sauvages. C'est-à-dire qu'il y a des gens qui arrivent très bien à organiser leur vie, leur quotidienneté dans le non-sens politique, dans le non-sens dans la crise, dans la dérive de la monnaie. Ça ne fait rien, les gens le peuvent fort bien. Ils y trouvent même une espèce d'énergie, presque de—pas de joie—mais enfin c'est pas triste, alors que quand on veut commencer à leur dire: « Bon, vos énergies, il faudrait commencer à les rationaliser! »—là, ça fait des désastres, par exemple dans les régions italiennes. Il y a une tradition italienne dans les provinces. Ils ont une grande autonomie. Ça fonctionne très bien au niveau culturel, et quand l'état a voulu régionaliser un pays qui en réalité n'avait jamais été nationalisé et créer des régions artificiellement découpées, ils ont foutu en l'air les structures traditionnelles, sauvages d'existence des régions qui existaient. Mais non, ils voulaient, eux, que ce soit rationnel. Alors là, il y a un drôle de combat entre la société et l'état.

En réalité, l'Italie fait la preuve que l'état n'est pas nécessaire. C'est fou, tu comprends, pour l'état, c'est quand même un sacré scandale de pas accepter ça. Donc il va combattre la société pour montrer qu'il faut un état quand même. Même s'il n'existe pas, il faut tout de même faire la preuve que l'état est nécessaire. L'Italie, c'est ce combat-là; c'est assez palpitant. Moi, j'aime assez pour ça l'Italie, tandis qu'ici il y a quand même une espèce de reconnaissance absolue que l'état est nécessaire. On en souffre parce qu'en réalité il n'existe pas plus. Notre classe politique, elle est quoi? Elle n'est rien, mais il y a une espèce de consensus sur la nécessité de l'état, sur les institutions, leur rationalité et tout ça, et du coup on est très triste parce qu'on est désespéré de cette espèce d'insignifiance de la sphère politique. Alors qu'une société qui prend le parti d'exister spontanément d'une façon un peu sauvage comme ça, confusément, mais avec sa règle du jeu à elle, elle existe très bien, elle a une chance, elle peut trouver des

énergies nouvelles dans ce truc-là. Tandis que tant qu'elle s'en tient toujours à l'hypothèque de l'état, de l'institution, alors aujourd'hui il y a de quoi être fou surtout des conflits dans notre socialisme qui était la dernière épreuve de vérité, enfin on va trouver, vous allez voir, une politique vraie qui va réconcilier l'état et la société civile.

RM: Non, mais c'est l'idée de l'état qui prend le pas sur l'idée de socialisme.

JB: Absolument, ça c'est sûr. Mais avec l'alibi du socialisme, ce qui est pire, d'une certaine façon. Mais quand tu dis ça, c'est la même chose: « Vous êtes de droite! » C'est pas possible, mais tant pis, c'est vrai que c'est pire.

RM: Ça me rappelle que pendant la Révolution française on a supprimé l'obligation de donner des noms de saints aux enfants. Alors les gens, dans certaines régions, ont commencé à se nommer n'importe quoi, « Salsifis », « Betterave », « Raisin », « Tournesol ». Ça a continué un certain temps puis les autorités ont dit: « C'est pas possible », et ils ont décidé de revenir aux saints.

JB: Ah, ils s'appelaient comme ça?

RM: Oui. Quelques-uns sont entrés dans la brèche du langage officiel et se sont nommé avec l'esprit libre et farfelu ce qu'ils voulaient. Ils manifestaient peut-être le même désir dont tu parles chez les graffitomanes de chez nous. Ils me rappellent aussi les strasbourgeois du Minitel piraté qui se nommaient « Tigresse en folie » ou « Sourire de l'aube ». Ce n'était pas assez de renverser l'ancien régime, il a fallu percer la grille du langage, ce qu'un *sans culotte* baudrillardien aurait appelé le code dominant. L'état a renommé les jours et les mois dans le calendrier révolutionnaire et créé un nouveau panthéon de saints, mais que le chaos règne dans la rebaptisation des gens par eux-mêmes, ça c'était un peu trop—s'appeler « Betterave », ça ne va pas, non! C'était le non-sens, quoi. Alors, le gouvernement est rentré dans le vieux système de noms de saints pour rétablir l'ordre des noms. Les noms ne sont pas libres, comme les provinces italiennes.

JB: Ah, oui, dès qu'on laisse le peuple comme ça, il fait n'importe quoi.

**Le Monde*, vendredi 4 janvier 1985, p. 23.

« Quelle émission! On est en train de changer de mœurs, de civilisation, ça se passe partout, à côté de soi, en douce. L'aventure aujourd'hui, ce n'est plus Paris-Dakar, ni les safaris-photos au Kenya, l'aventure, le grand jeu, c'est Minitel.

« A Strasbourg, des milliers de gens passent leur journée et leur nuit à s'envoyer des messages à travers le système électronique Gretel. C'est la folie, on drague, tous sexes, tous milieux, tous âges confondus. Une expérience unique en son genre. Unique au monde pour le moment....

« Au départ, rien pourtant de bien excitant. Le Minitel? Un de ces nouveaux instruments de communication pas très folichons. Un petit écran de télé avec clavier comme une machine à écrire. Vous tapez, le message s'inscrit sur l'écran. Vous pouvez consulter l'annuaire du téléphone et vous pouvez bénéficier de services, consulter votre compte en banque, avoir des jeux, etc.

« A Strasbourg, cinq mille Minitel ont été distribués gratuitement. L'expérience est pilotée par le quotidien régional *les Dernières Nouvelles d'Alsace*, qui veulent tester un journal d'informations électroniques agrémenté de quelques services. Cela ne soulève pas d'enthousiasme, et puis, brusquement, on pianote dans tous les coins de la ville. On s'échange des messages étranges, signés « *Tigresse en folie* », « *Coup de lune* », « *Sourire de l'aube* ». Que se passe-t-il?

« Il se passe que quelqu'un a piraté le système inventé par Michel Landaret, le patron de Gretel. Le temps qu'on s'en aperçoive, tout le monde était en train de s'en servir. Marianne Lamour, grand reporter, et Eddy Cherki, sociologue au CNRS—il travaille depuis plusieurs années sur la télématique,—ont mené une enquête de plusieurs mois à Strasbourg, ils ont plongé « *en pleine science-fiction, en plein vingt et unième siècle, sur une autre planète* ».

« Il y a « *Ulysse* », maître-assistant, marié, père de trois enfants, qui passe plusieurs heures par jour sur son Minitel, « *Coeur d'or* », un ouvrier spécialisé qui a rencontré pour la vie « *Paquerette* », « *Diane chasseresse* », des mariés, des divorcés, des veuves, trente ans, cinquante-sept ans, dix-sept ans. Des homosexuels, des adolescents, des femmes de ménage. L'anonymat libère les messages, on contacte des gens qu'on n'oserait jamais aborder dans la rue. On rencontre des milieux qu'on ne côtoierait pas. On s'amuse sur Minitel, on fantasme.

On parle de soi, on drague. Une formidable machine à rêver. Diabolique aussi....

« On sait quand ça commence, on ne sait pas quand ça finit. Un vrai grand jeu, à risque.... Marianne Lamour et Eddy Cherki ne se sont pas étendus sur les risques.... Ils ont saisi, senti, rendu palpable cette espèce de transformation des cadres sociaux, des valeurs et des mentalités, le côté « révolution invisible ». Il y a cinq cent mille Minitel en France pour l'instant, il en est prévu trois millions en 1986. »

QUENEAU NOVELIST: "Quel diable de *langaige* est-ce là?"

MARY CAMPBELL-SPOSITO

Throughout Raymond Queneau's novels there is continual transgression of narrative traditions in a multitude of ways. As a result of this transgression language itself is foregrounded. The term "transgression" denotes the exceeding of a boundary or limit, which implies in turn an already existing set of traditions, conventions, rules or laws. Transgression implicitly carries with it the notion of a possibility of renewal in infinite combinations and will thus be considered here in a positive light.

The Saussurian terms of *langue* and *parole* are helpful to situate the way Queneau uses language in his novels. For Queneau, *langue* refers to the system from which he draws elements serving as specific manifestations of that system. Though much of his enterprise consisted of placing components of speech in written form, the language with which Queneau is contending remains that of the written tradition.

Queneau's novels purportedly are about human characters, but by the use of such transgressive techniques as metacommentary and temporal reflexivity, the words used to write about characters and to make descriptions are really calling attention to themselves. Thus the difference in forward narrative propulsion between a "human" character and language as character is that in the first case language serves as a tool for another medium, that of character development, while in the second instance, language is both tool and medium. In

such a situation, violations of literary convention are inevitable. The stable meaning language serves to transmit is precisely and paradoxically that there is no stable meaning to language.

Language is used to say what it is not. Its insinuation into the narrative text as *language* and not as a tool makes the reader aware of its constantly changing forms and possibilities. In other words, the reader is not allowed to forget that language is there as an entity as well as an agent. Anything in written form serves as a means of fixing a language, as opposed to the fluidity and ever-changing aspects of speech. Queneau's efforts at wedging a language aware of itself into the traditional narrative text serve to create a sort of play in the writing. Even though words have been fixed on the page for good, they remain open and flexible in much the same sense as spoken language adapts and evolves. By the transgressive use of language in a narrative text, Queneau hints at alternate possibilities for that language, using his text to demonstrate that words can be employed in many ways.

How is narrative transgression manifested in Queneau's novels? As stated earlier, the principal means is by causing language to call attention to itself. There are several ways to explore the phenomenon of the self-conscious narrative. Four will be discussed here. First we will consider metacommentary or ways in which the narrator intrudes into his story. Our second approach will be to study an aspect of the subversion of traditional style. Then we will examine how narrative progression is stalled by reflexivity in order to undermine that progression. Lastly we will attempt to discover what role is played by the reader in these transgressive texts.

A discussion of the narrator's intrusion into the text is best begun by situating it with respect to narrative mode. For our purposes, and based on Genette's definition, mode is the means by which a narrative furnishes information to the reader. It involves two principal categories, those of distance (upon which we focus here) and perspective.

Distance is useful as a means of illustrating that narrative transgression referred to as metacommentary above. The aspect of narrative mode known as distance is closely allied in Queneau's works with transgressions of the traditional narrative line. Dismantling the illusion of mimesis associated with the latter convention in order to see how the narrative works is the real quest and the true pleasure of Queneau's novels.

How does Queneau violate conventional narrative norms with respect to distance? In order to create a background against which the norm can be shattered, he must first employ a narrative distance which complies with literary convention. By carefully controlling his departures from the conventional, Queneau shows us another possibility by gesturing discreetly—and sometimes not so discreetly—back toward the text itself.

Instead of disguising his writing as an attempt at a transparent mediation between the story he wishes to tell and the discourse, (or means he uses to tell it), Queneau employs a number of methods to deform the text and in so doing shows us what *might* be. Thus his texts often are not used primarily as vehicles for expression but as ends in themselves. The important relation is no longer that between signifier and signified but between signifier and signifier. In the following quote the message is clearly bypassed in favor of the language used to express it:

Lorsque arrivé à sa hauteur, Bonjour, dit-il et Narcense le regarda. Il commença par employer exclamativement la deuxième personne du singulier de l'impératif présent du verbe tenir, puis énonça les syllabes composant le nom de la personne reconnue par lui. Point surpris d'ailleurs, plutôt interrogateur.¹

Here, a simple greeting amounting to "Tiens, Narcense?" is turned inside out to expose the grammatical components that went into making the greeting. There is humor in the exposure, as it shows just how much metalanguage is required to explain something so apparently uncomplicated as a brief salutation. Emphasis is placed on discourse as the subject of fiction and not on the fiction itself. Instead of using a strictly linear style giving the illusion of seamlessness, Queneau often arranges his narrative to display prominently the seams, those places demonstrating most convincingly that it was put together.

Another example of Queneau's use of metacommentary to establish a transgressive distance in the text is seen in the frequent appearance of the narrative *je*:

. . . l'observateur, mourant de faim, s'assit devant une table de marbre veinée de crasse, sur laquelle on avait négligemment posé une cuiller, une fourchette, un verre, un couteau, une salière, *voyons voir si je n'oublie rien*, un couteau, une salière, une fourchette, un verre, ah! et une assiette non ébréchée.² (emphasis added)

Here the narrator insinuates himself into the plot just enough to be perceived both as a character and as one who controls what the reader sees. The result of such obvious intrusion is quite simply to undermine in a playful way the traditional concept of distance between the narrator and his text.

A logical extension of metacommentary is the ultimate transgression: a breakdown in the narrative. In the next example, the text contains a sort of echo ending up as an ironic commentary on language itself:

Stahl reprit la conversation interrompue. On ne pouvait donc (donc) vivre dans un pays perdu comme celui-ci et pourtant il y vivait bien. Pourquoi cela? Comment cela? Il était là parce qu'il le voulait bien. Vouloir, un mot. Il était là parce que. Bref, une histoire triste à la source. Une histoire de femme. On ne peut pas vivre dans un pays perdu comme celui-ci, dit Stahl, et pourtant il y vit bien. On se demande pourquoi.... Lui Stahl il était là parce qu'il le voulait bien, enfin, vouloir c'est un mot et parce que, c'est un autre mot.³

By means of these repetitions the text parrots itself as it is being created. Finally it can go nowhere but in circles, ending by drawing attention to each of its words *as* words. Emphasis is on the code, on the metalingual functions of language. Such a breakdown in the narrative draws the text in on itself so that attention is focused on literary creation and not on substance or content. This example is the first step toward a more critical difficulty, that of the narrative's ability to exist at all, to say anything new or meaningful, which is, of course, the primary problem of the writer and of literature.

The above examples of metacommentary obviously have a playful dimension. However, the final result of any such act of transgression on the narrative is to call attention to the discourse instead of to the story by creating ruptures in the story line. The story thus becomes somewhat contingent—gratuitous, even—for the real tale is told in the metacommentaries as disruptions. Metacommentary, however, is just one of Queneau's methods of questioning literary convention.

The second means of illustrating transgression through self-conscious narrative is to consider an aspect of Queneau's style and the way in which he undermines it. What Queneau calls the *narrative pure* (pure or conventional narrative) serves as a structural support for many of the more uncommon uses of language in which

Queneau delights. Use of the conventional narrative to provoke transgression includes a variety of the *récit répétitif*, defined by Genette as "raconter n fois ce qui s'est passé une fois..."⁴ The following series from *Pierrot mon ami* demonstrates a situation wherein each statement delivers the same basic message by means of verbal and substantive substitutions. (Each is separated from the others by several paragraphs):

—Oui. Dans ce temps-là, *elle dansait dans une boîte de nuit*.

[. . .]

...il n'arrivait pas, malgré ses efforts, à découvrir parmi elles une *Léonie qui gambillait dans un bastringue*.

[. . .]

Voussois se mit à reconsidérer ses amours d'autrefois, sans trouver place pour une *Léonie X qui se trémoussait dans un beuglant*.

[. . .]

Et toujours pas moyen pour lui d'évoquer le souvenir d'une *petite Léonie qui aurait chahuté dans un caf' conc'*.⁵ (emphasis added)

In this case, one of the characters is attempting, after being questioned, to remember someone whom he used to know. The verb/substantive substitutions move from a usage of standard French to the *argotique*, such that "she danced in a night club" becomes something like "she was a hoofer in a dive." The substitutions incorporate certain semantic changes as they progress. *Dansait* is not strictly speaking the equivalent of *chahuté*, but bearing in mind the Jakobsonian axis of selection and combination, selecting between alternatives implies the possibility of substitution. The substitutions of verbs and nouns made in the examples above have an interesting aspect: the change from one verb or noun to another motivates a corresponding change in the noun which follows it. For example, as the verb changes from the standard French *dansait* to the popular *gambillait*, the noun makes a similar change (from *boîte de nuit* to *bastringue*). In the case of the substantive *Léonie X*, an essentially anonymous designation, the noun used as a substitute for *boîte de nuit* is *beuglant*, which denotes a dance-hall of the lowest order and suggests that *Léonie X* may have been a prostitute. Finally, the use of the diminutive *petite* in connection with *Léonie* and in conjunction with the verb *chahuter* in effect motivates the various elements of the sentences. If one were to adopt the Jakobsonian definition of poetry and prose it would be clear in short order that Queneau reverses it. Jakobson searched for ways in which poetry and prose

differ, whereas Queneau once stated that he had never seen any essential differences between poetry and prose. The substitutions seen above are just one indication among many that Queneau uses techniques in his prose often associated with poetry.

The transgressive aspect in this use of the *récit répétitif* is that these repetitions are there essentially for their own sake. Keeping in mind Queneau's involvement with *la littérature potentielle*, the idea of variation, permutation or substitution of sentences is perfectly appropriate. Though there is an element of amusement involved in this sort of arrangement, there are as well serious considerations about how language works and about its potential. The generative possibility of language is one aspect of the work of the OULIPO (which stands for "Ouvroir de Littérature Potentielle"). The goal of the *Oulapiens*, according to Queneau, is to propose new structures to writers. These could be of a mathematical nature, for example. The invention of new artificial or mechanical structures contributing to literary activity is another possibility. These should, however, be considered strictly aids to inspiration of creativity. An important point is that the research is supposed to be *fun*. Queneau was well aware that the work of the *Oulapiens* might be considered to be simply parlor games. He reminds the reader that both topology and number theory began as recreational mathematics.

The third point to be made concerns the stalling of narrative progression in Queneau's works and is closely related to literary tradition and its transgression.

The idea of an orderly progression of events is an essential one as it relates to the plot of a story or a novel. Implicit in the notion of progression is a process of transformation or change from one event to another as the story develops. Narrative progression is therefore unavoidably linked to such concepts as time and space, for the story has traditionally unfolded in a causal order of events. One novel's temporal progression is of interest here as it transgresses this causal order. In it, time undermines progression so that events are stalled or interrupted.

Queneau's first novel, *Le Chiendent*, is structured in circular fashion, such that the first sentence of the book is identical with the last. The circular structure is common in Queneau's work, though in no other is it quite so prominent. At the end of *Le Chiendent*, nothing has changed; it all begins again. The story created is doomed to ceaseless repetition of itself. What is more, this repetition is in-

scribed in the very structure of the text. Though the novel's circularity indicates that it is a closed system in relation to the world, *Le Chiendent* remains forever open to itself. Moreover, the circular pattern suggests something about the relationship between the time of the novel and the time of its reading: the reader is eternally implicated in the repetition along with the characters. Instead of being concerned with "what happens next," for it ultimately all only happens again, the reader is forced to confront the components of the narrative, its language, how it works, thereby focusing on the discursive aspect of narrative.

Though progress is negated, as Queneau himself points out, language is a phenomenon which is necessarily linear because it occurs in time. Words come one after the other in writing as well as in speech. There is thus a paradox inherent in the idea of negating progression by circularity in a medium requiring linearity for its completion.

Fiction becomes more than a story when its language is declared to be conscious of its own fictionality. Queneau's use of reflexivity is just this doubling of the text back upon itself. On one level, fiction is exposed as such. At the same time, another fiction is being created which is inclusive of its own self-consciousness. If a text turns back in on itself then its relation to the rest of the world is problematic; the work becomes solipsistic in a sense, for it is an entity knowing nothing but its own modifications and its own existence. In *Le Chiendent* the characters' words at the very end expose the work as fiction. The suggestion that linear time is subject to annulment is involved as well:

[Mme Cloche]: Eh bien, jamais j'me pardonnerai d'avoir marché comme j'ai marché. A propos d'la porte. Et c'qu'est rageant, c'est qu'c'est écrit, tout au long ici même....

—Eh bien, dit Etienne avec bienveillance, faut supprimer cet épisode, le raturer.

—Le littérateur, ajouta Saturnin....si vraiment ça t'chagrine comme ça, t'as qu'à recommencer....

—Alors tu crois que j'peux éponger le temps et r'mettre ça?

—....Tout de même, leu temps, c'est leu temps. L'passé, c'est l'passé. ...Annule tout ce que j'te dis.⁶

The characters' power of auto-criticism and of negating temporality consigns them to the fiction of discourse as distinct from the fiction of story. They act as discursive elements until the moment they

become aware of themselves as characters. Here is a pre-Derridian illustration of the idea of writing *sous rature* (le *littérateur*). Even as the characters agree to begin again, there will always remain for the reader a trace of the first reading. The concepts of circle and ceaseless repetition doom at the outset any idea of an origin or of true progression.

Pierrot mon ami expresses its primary reflexive qualities in the epilogue. The novel is almost complete without this final supplement. What lacks in this whodunit besides the absence of a revelation of a crime or criminal is reflexivity as a transgression:

...il voyait le roman que cela aurait pu faire, un roman policier avec un crime, un coupable et un détective, et les engrenements voulus entre les différentes aspérités de la démonstration, et il voyait le roman que cela avait fait, un roman si dépouillé d'artifice qu'il n'était point possible de savoir s'il y avait une énigme à résoudre ou s'il n'y en avait pas...⁷ (emphasis added)

Pierrot sees the novel as a novel while it is still being written; he is aware of its making while literary convention decrees that a character and his concomitant awareness of being such should be impossible. The result is that of a continual deferment of an absolute original meaning in the novel.

Though during the course of *Pierrot mon ami* it appears as if he has drifted through the story allowing events to occur by chance, by the end Pierrot is clearly in complicity with the discursive side of the novel. He is able to see "...le roman que cela avait fait...," just as the characters in *Le Chiendent* become aware at the end of the narrative that someone is recounting their stories. Their self-consciousness is the attempt to escape domination by time.

Time in these circular novels of Queneau's is finally a means of pointing out the works' own genesis as works, hence the relation with reflexivity. The use of time as a reflexive agent in the above examples is such that horizontal or linear momentum is seriously perturbed in favor of vertical expansion. The reader is obliged to stop to consider other possibilities for expression existing only potentially, as is true of poetry. Implicated in the disturbed forward momentum is the reader, upon whom certain requirements are placed because of the poeticized structure of Queneau's work, which brings us to the fourth and final area to investigate—the reader's role in these largely unconventional works.

Queneau affords his reader a definite role in the creative process, as is obvious in "Un Conte à votre façon" (1967). The twenty-one elements of the tale are all in place but the reader's task is to organize them in a fashion pleasing to him:

I-Désirez-vous connaître l'histoire des trois alertes petits-pois?
 si oui, passez à 4.
 si non, passez à 2.⁸

The tale continues on in the same manner until the "set of instructions" is complete. The reader's power here is on a par with the narrator's, since his choice is not limited to whether to continue reading or to close the book. He now has a definite role in the creative process. The above example is extreme, but it serves to point out the current emphasis placed on the reader in fiction. The reception of the text by the reader is seen as an essential constituent of narrative. This is especially true in cases such as that above, where the outcome of Queneau's text depends on the choices made by the reader for its meaning. His arrangement of the tale almost like a board game underscores the importance of its reception in an obvious way, certainly far less subtle than many of the earlier examples of transgression in his prose. "Un Conte à votre façon" is a prime example of literature as a game or even as a set of computer instructions. Though he delights in exploiting these aspects of language, Queneau is not simply playing a game. As *Exercices de style* makes clear, language and literature are replete with potential. Queneau demonstrates that literature has vast combinatory possibilities, just as does the language that makes up the literature.

The reading process is a continual transformation of one expectation into another as the reader moves through the text. This activity is the responsibility of the reader himself, for the text cannot on its own formulate expectations. Thus when confronted with a phrase such as "...le long de la rivière, il faisait nuit..." one expects a simple description. The expectation is immediately shattered by the following sentence: "Il faisait nuit ailleurs également, mais peu importe...."⁹ The second sentence is perfectly valid, and as the reader realizes the truth, something normally simply assumed, as he realizes that stating it so openly is comic, a new expectation is created. Description can be funny and absurd as well as just utilitarian or decorative.

The fundamental question concerning reader involvement is a provocative one: how far will the reader go in playing the game with a subversive or transgressive text? Why should he even bother with extreme aggression on the part of the narrative? Indeed, if the act of writing is itself violent, as Derrida suggests in *De la Grammatologie*, if it constitutes a *dangereux supplément*, then any reading is of necessity linked to violence as well. Subversive writing, given Derrida's idea, becomes violent in the second degree and calls for a matching quantity of subversion in its reading. Reaction to or reception of the text is the reader's province and the final aggressive act lies with the reader. Writing as violence dictates reading as violence: the ultimate act of subversion toward a literary text is to turn away from it, as suggested by the Latin *subvertere*.

In the case of Queneau, whose prose texts are not as radically unreadable as those of some writers (Robbe-Grillet, Simon, or Sollers, for example), there must nonetheless be a set of guidelines for reading his works. The elegance of his method is that his novels are in fact quite readable. The careful transgressions leave a certain traditional narrative structure intact while suggesting that the novel does not have to be done in traditional fashion, thereby allowing the reader the maximum selectivity in terms of his attitude toward the text. Queneau makes clear his own attitude regarding the transgressive possibilities of language: "Il y a une force du langage, mais il faut savoir où l'appliquer, il y a différentes sortes de levier et l'on ne soulève pas un bloc de pierre avec un casse-noisettes."¹⁰

The concept of narrative transgression as set forth here should be seen as vitally linked to the reader's understanding of transgression for it to function at all. The reader, therefore, is an essential ingredient in the overall structure.

While questioning literary conventions and cultural institutions with humor and irreverence, Queneau is by no means advocating the anarchic novel or the novel's destruction as a genre. Rather, by pointing out things for what they are (for example conventions, prevailing ideologies, means of expression long taken for granted) he calls for a literature ever aware of its literariness and for a novelistic genre capable of change and evolution.

Notes

1. Raymond Queneau, *Le Chiendent* (Paris: Gallimard, 1933), p. 129.
2. Queneau, *Le Chiendent*, p. 31.

3. Queneau, *Loin de Rueil* (Paris: Gallimard, 1944), pp. 174-75.
4. Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Seuil, 1972), p. 147.
5. Queneau, *Pierrot mon ami* (Paris: Gallimard, 1945), pp. 192-94.
6. Queneau, *Le Chiendent*, pp. 430-31.
7. Queneau, *Pierrot*, p. 212.
8. Queneau, "Un Conte à votre façon," in *Contes et propos* (Paris: Gallimard, 1981), p. 223.
9. Queneau, *Le Chiendent*, p. 305.
10. Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris: Gallimard, 1965), pp. 45-46.

GESTE ET PAROLE

JANE A. C. RUSH

Vertumnis, quot quot sunt, natus iniquis

Horace

(Né sous la malice de tous les Vertumnes réunis)

Le *Neveu de Rameau* fut composé sous les auspices à la fois heureuses et malencontreuses du dieu Vertumnus, le dieu variable et inconstant des saisons, qui, de par sa nature, se constitue toujours « autre ». Dans le canon esthétique de Diderot, au moment où il compose *le Neveu*, la Nature se présente comme vorace: les diverses manifestations de ce dieu pluriel, visiblement soulignées par les dislocations physiques et mentales du Neveu, s'inscrivent dans le contexte d'un univers naturel, violent et dynamique—une Nature en perpétuel devenir. C'est cette interprétation particulière de la Nature qui colore la personnalité instable du Neveu et qui est dramatisée plus spécialement à travers le dialogue et la pantomime. Malgré le côté foncièrement violent du texte à l'étude, ces derniers éléments (à savoir le dialogue et la pantomime) sont issus d'une certaine modalité carnavalesque qui sous-tend l'univers du Neveu et qui donne au texte son caractère « comique ».

L'objet de cette étude sera donc de cerner de près les caractéristiques du dialogue et de la pantomime et de les analyser dans le contexte d'un univers naturel mu, sinon par un esprit de carnaval plein et régénérateur, du moins par un certain esprit de carnaval déchu ou travesti. La parole et le geste, éléments privilégiés par excellence, permettront d'en arriver à une compréhension plus approfondie de l'esthétique diderotienne. Car c'est à partir de ces éléments-clés que

l'auteur a su dramatiser le passage du classique au romantique, qu'il a pu, en somme, dépeindre, par l'intermédiaire du Neveu, le vide que postule toute période de transition esthétique. Cette étude tentera de mettre en valeur la carence qui se manifeste au niveau de la parole et du geste, et de voir comment celle-ci a été intégrée dans une forme qui, elle, s'avère adéquate.

Il y a dans le *Neveu de Rameau* une tentative de récupérer un monde naturel et ceci par l'entremise de l'élément « carnavalesque » dont le représentant accrédité est le Neveu. Il va sans dire que ce parasite bouffon est issu d'une longue tradition carnavalesque à la fois littéraire et populaire. Un rappel littéraire évident, entre autres, est l'allusion en exergue aux *Satires* d'Horace, écrites pour les Saturnales romaines. La citation, tirée spécifiquement de la septième satire, évoque le renversement des rôles propre à cette période de licence. Le rôle de parleur inconséquent accordé au Neveu ainsi que son apparition cyclique rappelle l'esclave Davus qui, à travers des propos cocasses, devient porteur d'une vérité non-officielle, voire « naturelle ». Comme son homologue latin, le délire verbal du Neveu se résume à une éjaculation annuelle.

La compréhension de cette tradition carnavalesque doit beaucoup aux recherches de Bakhtin sur les différentes manifestations de celle-ci au Moyen Age et à la Renaissance.¹ Quoique son étude traite surtout de l'influence du carnavalesque sur la production littéraire de Rabelais, il en arrive à certaines généralisations. Selon Bakhtin, la perspective carnavalesque parvient à situer la vie sur un autre plan d'existence. Etroitement lié dans ses origines aux fêtes populaires de la foire—elles-mêmes des manifestations de la Nature cyclique—le carnaval accentue le gai et le relatif. Tous les symboles de l'activité carnavalesque—qu'il s'agisse de clowns, de fêtes populaires, de jeux ou de mimes—sont construits selon des schémas de dégénérescence et de renouveau, schémas qui signalent la présence d'une « gaie relativité » vis-à-vis des vérités traditionnelles et de l'autorité officielle. Le ludique assume sa propre moralité: en refutant les valeurs du monde officiel ancré dans son historicité, l'esprit carnavalesque invite l'homme à la gaieté et à la liberté d'expression et d'action. La spontanéité associée à toute période carnavalesque et l'atmosphère de jeu qui en découle permet d'ailleurs l'éclosion de différentes formes de production comique, notamment la satire, la farce, la parodie, le dialogue socratique.

Le carnavalesque ne peut être négligé dans le contexte du *Neveu de Rameau*. Dans un premier temps, cet apport carnavalesque est

souligné par une mise en scène ludique. La conversation agitée et même subversive entre Lui et Moi, propre à l'esprit de licence carnavalesque, évolue dans l'ambiance chaleureuse et close du Café de la Régence—une espèce de refuge où le jeu d'échecs est privilégié, et où, selon le mot de Moi, l'on « voit les coups les plus surprenants (...) et on entend les plus mauvais propos. »² Le nivellement de vie qui surgit dans cet espace de jeu crée une atmosphère de liberté sans contraintes au niveau des actes de la parole. L'éclosion de la personnalité du Neveu ne peut s'effectuer que dans cet espace ludique. Le rôle de spectateur indifférent qu'assumait le Moi est par ailleurs abandonné pour un rôle plus actif et plus conforme à l'univers du jeu. Comme il le signale lui-même, de son regard officiellement indifférent, il est entraîné dans un dialogue avec cet « apôtre de la familiarité et de l'aisance » (p. 454):

Un après-midi, j'étais-là, regardant beaucoup, parlant peu et écoutant le moins que je pouvais, lorsque je fus abordé par un des plus bizarres personnages de ce pays (p. 396).

Son rapport avec la démesure constitue significativement un événement cyclique se produisant une fois l'an. Le contact périodique de Moi avec Lui—un contact qui se veut régénérateur et d'ordre socratique (« il fait sortir la vérité » (p. 397)—présente un monde à l'envers où l'on assiste au couronnement des grands filous, un Bouret ou le Renégat d'Avignon par exemple, et au découronnement systématique des bien-pensants.

Cet univers carnavalesque n'est toutefois pas étanche. Le caractère universel, total, plein, régénérateur qui sous-tend l'avènement du carnavalesque au temps de la Renaissance ne se réalise que de façon furtive et périodique dans le contexte du *Neveu du Rameau*. En effet, la base carnavalesque traditionnelle qui jaillit de ce texte est transgressé: le dialogue et la pantomime dénotent justement l'écart insoluble qui existe entre un désir de plénitude et l'impossibilité de saisir cette plénitude, le Neveu étant incontestablement conscient de son lien à la temporalité et à l'histoire. Le dialogue et la pantomime—la parole et le geste—seront donc le prétexte par excellence pour une considération plus approfondie de ce paradoxe et de la nouvelle esthétique qui découle d'un carnavalesque déchu.

Le dialogue et la pantomime dans le canon esthétique de Diderot puisent leurs sources au Théâtre de la Foire et à la Comédie-Italienne, ainsi qu'au dialogue socratique. Le Théâtre de la Foire, issu de la *Commedia dell'Arte*, se distingua par le mime, alors que la Comédie-

Italienne, après Riccoboni, accentua le dialogue et le discours. Cette double préoccupation pour le geste et la parole se discerne d'ailleurs dans l'essai de Diderot, intitulé *De la poésie dramatique*.³:

...dans les pièces italiennes, nos comédiens italiens jouent avec plus de liberté que nos comédiens français; ils font moins de cas du spectateur. Il y a certains moments où il est tout à fait oublié. On trouve dans leur action, je ne sais quoi d'original et d'aisé, qui me plaît et qui plairait à tout le monde, sans les insipides discours et l'intrigue absurde qui le défigurent. A travers leur folie, je vois des gens en gaîté qui s'amuse, qui s'abandonnent à toute la fougue de leur imagination et j'aime mieux cette ivresse, que le raide, le pesant et l'empesé (p. 268).

Ces remarques sont pertinentes dans la mesure où Diderot suggère un lien de parenté entre la parole et le geste: la spontanéité et l'improvisation de la *Commedia dell'Arte* se joignent invariablement à la notion d'un dialogue intelligent et philosophique—un dialogue d'idées de nature socratique. Chacun de ces deux éléments vise une certaine plénitude, aspire à un moment de présence. Leur nature toutefois est différente. Alors que le geste exprime et fait éprouver plusieurs idées et plusieurs sentiments de façon immédiate, la parole basée sur la réflexion, se produit dans le temps et constitue une vision médiate d'une unité intérieure. Néanmoins, comme le fait remarquer H. Dieckmann, « Diderot voit le geste surtout dans ses rapports avec la parole, même quand le geste le dépasse. Car le geste qui triomphe de la parole va toujours dans le même sens qu'elle et sert la même fin qui est de constituer un tableau fidèle de l'âme et de la nature. »⁴

Le symbole du jeu d'échecs devient donc particulièrement apte à signaler ce lien entre parole et geste. Outre l'idée de couronnement et de découronnement qui accompagne l'acte de jouer aux échecs et par conséquent son rapport étroit avec l'esprit carnavalesque, il est possible d'envisager le jeu comme symbole éloquent, non seulement de la pantomime (le jeu muet des deux partenaires) mais du dialogue à la fois sérieux et imprévisible de Lui et Moi. En effet, le jeu d'échecs exige un certain amalgame d'intelligence, de stratégie et de psychologie; imagination et intelligence vont de pair.

Ce jeu stratégique évolue donc sur deux plans. Comme il a déjà été suggéré, le dialogue suscite un intérêt particulier parce qu'il dramatise l'incompréhension fondamentale qui existe entre Lui et Moi et qu'il anticipe ultimement le langage des gestes—le langage muet de la pantomime. Il serait peut-être juste d'interpréter le dialogue entre Lui et Moi comme un dialogue de sourds car les deux per-

sonnages s'entretiennent sur deux registres différents. L'originalité de Diderot est d'avoir signalé à travers les codes narratifs de Lui et Moi la disparité qui s'amorce entre un univers classique (celui du Philosophe) et un univers romantique à découvrir (celui du Neveu). Aussi la fin inconclusive du dialogue, son irrésolution, constituent-elles une remise en question des normes classiques et de la vérité que ces normes véhiculent. Contrairement aux dialogues composés par un Fontenelle ou un Boileau, où valeurs et normes étaient univoques et entendues, le dialogue entamé entre Lui et Moi reste teinté d'indécision et d'équivoque: il ne s'agit plus de valeurs sûres mais de questions d'ordre moral et esthétique qui demeurent irrésolues. La vérité imposée du siècle classique fait place à une vérité incertaine qui confirme cette esthétique nouvelle.

Le code narratif du Moi-Philosophe demeure dans la lignée classique: il possède une technique d'argumentation raisonnée. Egal à lui-même, il représente une vérité normative. En effet, il y a dans le discours du Moi-Philosophe une adéquation entre le mot et la chose, un platonisme qui se trouve reflété dans un langage homogène, mesuré et abstrait autour duquel brode le Neveu. Le sens du mot et la vérité qui en émane ne se prêtent pas à contresens. Dans la vision du monde qu'il traduit par son discours, il n'y a pas de place pour l'ambigu et le vide. La parole du Moi, en somme, se veut pleine. Même jusqu'à la tonalité comique issue de cet univers est d'ordre classique. Le monde à l'envers auquel participe le Philosophe n'est que temporaire, une circonstance passagère qui n'a lieu qu'une fois l'an et qui n'affecte en rien l'éternelle essence des êtres. Son exclamation: « Dieux, quels terribles poumons! » est de composition moliéresque et sa description du Neveu au début du texte rappelle étrangement le célèbre Ménalque des *Caractères* de La Bruyère, description où l'antithèse, un procédé nettement classique, est valorisée:

Aujourd'hui, en linge sale, en culotte déchirée, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête basse, il se dérobe, on serait tenté de l'appeler pour lui donner l'aumône. Demain poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête haute, il se montre, et vous le prendriez à peu près pour un honnête homme (p. 396).

Ce contraste entre deux excès qui se manifeste au niveau du discours suppose une norme et dénote chez le Moi-Philosophe un souci évident d'équilibre et d'ordre. De fait, l'épithète « bizarre » qui se signale lors de cette longue description prétend nier la conception d'un moi

subjectif original en réduisant cette originalité à un tic, en le diluant, en le dévalorisant, en le définissant: la définition, dans un contexte classique, équivaut à la vérité absolue. En somme, la bonhomie condescendante qu'il accorde au Neveu relève de sa perception close de l'univers. Il dira: « Je n'estime point ces originaux-là ».

Le code narratif du Moi-Philosophe, par son classicisme, présente donc une prise de position normative qui se heurte aux pensées saugrenues d'un original. Le Neveu signale lui-même son parti pris pour un univers où règne la « folie » et la bouffonnerie. Aussi s'exclame-t-il: « ...il faut que je sois gai, souple, plaisant, bouffon, drôle (p. 434). » Malgré de nombreux antécédents bouffons, notamment l'Arlequin de la Commedia dell'arte, le rôle de « ce fieffé truand » n'est pas sans fissure. le caractère contraint et artificiel de sa clownerie chez Bertin ou lors de son travail de maître de piano est une réduction de l'universalisme caractéristique de l'esprit carnavalesque. Son pouvoir se trouve dangereusement réduit à des moments de folie, à de brefs instants de présence et ceci, malgré le contexte ludique du Café de la Régence. Les autres moments de son existence bouffonne ne sont en réalité qu'un leurre et bien qu'il montre une facilité incontestable pour le leurre, il risque d'être classé dans la catégorie des « baladins ».

La réaction du Moi-Philosophe ancré dans son univers équilibré et classique est de remettre en question la validité morale et esthétique de l'univers du Neveu. En effet, même si le Moi-Philosophe se trouve réduit aux contraintes de sa parole (il n'accède pas à la pantomime), il réussit néanmoins à mettre en relief l'univers non-classique du Neveu et agit en somme comme repoussoir—certains diront comme *eiron*—à la vision nouvelle incarnée dans la parole et le geste du Neveu. Dans un premier temps, le Philosophe soulève le problème de l'unité de caractère du Neveu:

Mais cette estimable unité de caractère vous ne l'avez pas encore; je vous trouve de temps en temps vacillant dans vos principes; il est incertain si vous tenez votre méchanceté de la nature ou de l'étude et si l'étude vous a porté aussi loin qu'il est possible (p. 458).

Le Neveu démontre à travers le texte le caractère fondamentalement instable et disloqué de sa nature et incarne, en quelque sorte, le mouvement dynamique d'une Nature sans cesse en voie de transformation. Voulant trouver à tout prix cette unité indestructible de

l'être, il apparaît néanmoins comme l'être le plus « dissemblable » du monde et nécessairement condamné à la fragmentation. Le Neveu, en somme, n'est pas capable de transcender sa nature à la fois sensible et axée dans une temporalité historique. Il demeure momentanément bouleversé par l'enthousiasme, le délire frénétique propre au carnaval dionysien, mais ce lyrisme déchaîné n'est que de durée éphémère. La temporalité historique intervient et met un écart inévitable entre la temporalité carnavalesque et mythique d'une nature effrénée et la temporalité historique dans laquelle il est condamné à vivre: dès lors, il se présente comme un être scindé, condamné à percevoir le monde à travers une perspective ironique.

Dans un second temps, les remarques de Moi-Philosophe, en mettant en cause l'unité de caractère du Neveu, soulèvent le problème du processus créateur et du paradoxe du comédien. La vision classique du Philosophe distingue entre les valeurs de l'Art et celles de la Nature. Pour ce qui est du rôle du comédien, l'homme sensible « à la Rameau », qui suit l'impulsion de la Nature et qui s'identifie à ses propres émotions, est condamné à perdre l'identité de sa personne, car, au moment où il se livre entièrement à l'enthousiasme et à la passion véhémence, il se désintègre: il se trouve hors de lui. Le Neveu, en tant que comédien « sensible » se voue à l'échec, car en jouant son propre caractère, en suivant l'instinct borné de la Nature, il évolue dans l'enceinte étroite de la sensibilité naturelle et se trouve incapable de transcender sa propre nature pour atteindre la vérité de l'Art. Ce qui est vrai pour le comédien l'est aussi pour l'oeuvre d'art en général: son caractère vital mais indéterminé doit s'exprimer à travers une forme adéquate. C'est ce dilemme—ce désir de plénitude et le paradoxe qui en résulte—qui est présenté d'abord au niveau de la parole du Neveu.

En effet, le « discours » du Neveu se montre des plus distinctifs; malgré un fond classique, il s'écarte de celui-ci. De fait, il déploie un code narratif qui se lit sur deux registres: un registre classique et un registre nouveau de nature indéterminée, un registre musical marqué par une violence stylistique: « J'ai, dira le Neveu, un diable de ramage saugrenu; moitié des gens du monde et des lettres; moitié de la halle » (p. 478). L'aspect « de la halle » montre une vitalité et une énergie régénératrices qui se manifestent par un vocabulaire des plus concrets, des plus familiers (« un coq-en-pâte »), des plus carnavalesques (Rameau exprime le désir périodique de « baiser le cul de la petite Hus »), des plus réalistes:

Moi: Et vous voilà, pour me servir de votre expression ou de celle de Montaigne « perché » sur l'épicycle de Mercure et considérant les différentes pantomimes de l'espèce humaine.

Lui: Non, non, vous dis-je, je suis trop lourd pour m'élever si haut. J'abandonne aux grues le séjour des brouillards. Je vais terre à terre (p. 486).

Le Neveu ramène la discussion au particulier, à l'expérience personnelle et vécue, et dans ce sens, sa parole demeure isolée. Le langage du Neveu est un langage « en fête »: les phrases allongées et disjonctives, une ponctuation faible, les digressions en scènes narrées ou jouées, tous ces éléments ne servent qu'à dramatiser le mouvement effréné d'une parole qui se veut significative. Les digressions, d'ailleurs, tout en reflétant stylistiquement le mouvement dynamique de la parole et de l'imagination du Neveu, tentent d'évoquer l'impulsion créatrice de la parole et empêchent la liberté de l'esprit de devenir subordonnée à un ordre extérieur inorganique. Le parler énergique, spontané, ludique et enjoué du Neveu contraste avec le parler orthodoxe et classique du Moi. Cette parole digressive et fragmentée aboutit toutefois à une absence de signification. Sa parole demeure, en dernière analyse, inadéquate et le double registre à la fois classique et romantique qui se manifeste au sein du langage verbal, se dédouble littéralement au niveau de la pantomime, de sorte que certaines pantomimes représentent un souci classique de l'imitation, alors que la grande pantomime de l'homme-orchestre annonce une esthétique à caractère romantique. La pantomime du violoniste ou du claveciniste ne sont que des variations d'un même thème musical: de forme traditionnelle, elles sont mimétiques et dépendent d'une reproduction visuelle, soit directe, soit par analogie. L'exemple du violoniste constitue un exemple visuel particulièrement convaincant:

En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon; il fredonne de la voix un allegro de Locatelli; son bras droit imite le mouvement de l'archet, sa main gauche et ses doigts semblent se promener sur la longueur du manche; s'il fait un ton faux, il s'arrête, il remonte ou baisse la corde; il la pince de l'ongle pour s'assurer qu'elle est juste; il reprend le morceau où il l'a laissé; il bat la mesure du pied, il se démène de la tête, des pieds, des mains, des bras, du corps (p. 415).

La pantomime des instruments musicaux n'est jamais complètement muette: le Neveu, tout en gesticulant, fredonne le plus souvent un air d'opéra—une aria de Locatelli est ici citée en exemple. Les

différentes pantomimes sont, par ailleurs, la contrepartie visuelle et musicale des scènes narrées ou jouées par le Neveu: la scène du proxénète et de la jeune fille, la scène chez Bertin d'où le Neveu se fait renvoyer, l'histoire de Bouret et de son chien et celui du Renégat d'Avignon alternent avec les pantomimes « musiquées » pour aboutir à une vraie représentation, en quelque sorte, le portrait d'une esthétique en pleine transition qui tentera de se résoudre dans la pantomime. Celle-ci est la tentative suprême du Neveu de « faire du sens », d'atteindre cette unité d'existence qui est le propre du génie et de l'art. La pantomime sera l'ultime expérience et l'ultime échec de la vision du Neveu. Cet échec, d'autre part, présentera, par sa vision scindée de l'homme et du monde, une esthétique nouvelle proprement diderotienne.

La pantomime, tout en constituant le point culminant d'une tentative d'unité d'être s'étend au problème plus vaste de l'art et de l'artiste. Comme l'a souligné H. Dieckmann, « la pantomime n'est plus un accessoire, ne se borne plus à préluder le discours, à l'accompagner, à remplir les brefs intervalles entre deux discours, [mais] se joint au discours comme élément autonome...; elle devient partie intégrante de la composition. »⁵ Il y a dans les gestes la langue primitive de la Nature avant que la parole n'intervienne. En effet, contrairement au classicisme qui favorisait le discours et présentait une idéalisation de la Nature, Diderot propose, par le billet de la pantomime, d'évoquer une plus grande identification avec la Nature. L'imitation dans le canon classique n'était jamais directe ou immédiate puisque la conception du Beau était basée sur un souci de bienséances et un désir de vraisemblance: étant conçu par rapport à des normes, le geste se voyait transformé par l'imitation et transposé sur un autre plan d'existence. A la place de cette conception normative et idéalisée du Beau, Diderot tenta d'abolir cet écart et cette distanciation esthétique.

Le Neveu de Rameau présente une diversité de pantomimes « musiquées » qui lient esthétique classique et esthétique « romantique »: spectacle d'opéra, à « tout un théâtre lyrique »: il y a amalgame de geste et de parole, de pantomime « musiquée » et de scène jouée qui convergent pour finalement se parfaire dans la scène de l'homme-orchestre.

La pantomime où le Neveu se produit en tant qu'homme-orchestre est d'une virtuosité lyrique inégalée. Il serait d'ailleurs plus exact de parler de « grande pantomime », car la production de la pantomime

de l'homme-orchestre n'est en somme que le résultat d'une pantomime qui se veut plus englobante: l'incorporation d'arias, de réflexions personnelles (« Si cela est beau, mordieu! si cela est beau! » p. 467), de gestes, de grimaces, d'imitations présentent un spectacle verbal, gestuel et musical d'une grande envergure. Le tout se développe progressivement: le pianissimo fait place au crescendo—d'où tenue—pour finalement se terminer dans le paradoxe d'un silence « musical ». Cette pantomime grandiose est donc la représentation d'un mouvement qui n'est plus imitatif mais organique et expressif (« Comment peut-on imiter un torrent? »). Le Neveu décrit, non pas les harmonies d'une nature pastorale à la Rousseau mais les spasmes d'une Nature violente se transformant continuellement; le grotesque de cette représentation est signalé par la succession d'éléments disparates qui « meurent » pour être rapidement remplacés par d'autres. La dislocation qui se manifestait au niveau du langage verbal se produit au niveau du langage gestuel. La fragmentation d'ailleurs se fait des plus spectaculaires, car maintenant tout le corps (incluant la voix) participe à ce mouvement de désintégration:

...criant, chantant, se démenant comme un forcené, faisant lui seul les danseurs, les danseuses, les chanteurs, les chanteuses, tout un orchestre, tout un théâtre lyrique, et se divisant en vingt rôles divers; courant, s'arrêtant avec l'air d'un énergumène, étincelant des yeux, écumant de la bouche (p.469).

La description de ce possédé fait état d'une situation de folie et de démesure où le Neveu est effectivement hors de lui. Sur le plan de l'expérience personnelle et individuelle, cette pantomime du Neveu, « se démenant comme un forcené », met en lumière une tentative de récupération d'un moi naturel et passionné. Dans cet épisode, il participe fougueusement à cette Nature vorace et changeante. Le jeu du Neveu exprime cette réalité immédiate, si brève soit-elle: il s'agit d'une possession violente mais passagère. Ce moment de plénitude n'est que momentané car il ne peut vivre coupé de sa temporalité et de son histoire. En effet la réalité du Neveu demeure celle d'un clown fragmenté dont les différents masques révèlent le vide fondamental de son existence. Il demeure en dernière analyse profondément seul. Dans une perspective esthétique, cette pantomime de l'homme-orchestre dramatise le problème de l'Art et de la Nature. Le Philosophe entame ce sujet, tout en le ramenant au phénomène particulier des talents artistiques du Neveu:

Rameau, parlons musique, et dites-moi comment il est arrivé qu'avec la facilité de sentir, de retenir et de rendre les plus beaux endroits des grand maîtres, avec l'enthousiasme qu'ils vous inspirent et que vous transmettez aux autres, vous n'avez rien fait qui vaille (p. 480).

A travers les contorsions et les dislocations de cette « grande pantomime », le Neveu tente de s'approprier tous les arts, de représenter une unité artistique à la fois naturelle et universelle, un art où, par ailleurs, salle et comédiens feraient un avec l'oeuvre. Mais ceci s'avère un échec et le Philosophe de dire: « mais une teinte de ridicule était fondue dans ces sentiments et les dénaturait » (p. 469). La vision d'une oeuvre artistique qui incorpore les talents du Neveu pour confondre Art et Nature produit une oeuvre dont l'unité formelle est basée sur la négativité.

Cette pantomime-maîtresse « négative » n'est toutefois pas d'ordre tragique. Pendant cette performance magistrale, le rire se fait entendre à grands éclats: « On faisait des éclats de rire à entr'ouvrir le plafond » (p. 468). Ces rires « à pleine voix » ne sont que des aspects secondaires du comique diderotien qui agit comme modalité esthétique plus englobante. En effet, la dramatisation particulière de la parole et du geste, du dialogue et de la pantomime, évoluant dans l'atmosphère ludique du Café de la Régence, est marquée par une tonalité « comique ». Quelques brèves remarques sur cet aspect de l'oeuvre de Diderot permettent de constater toutefois que le comique, comme les langages verbal et gestuel, est caractérisé par un double registre: le comique classique ou social rappelant Molière et La Bruyère, qui relève d'un carnavalesque traditionnel, et le comique ironique ou « absolu »—pour utiliser le mot de Baudelaire—, issu d'une vision scindée de l'univers—d'un carnavalesque déchu.

Le dialogue animé entre Lui et Moi retient certains éléments d'un comique classique. Déjà le portrait de Lui décrit par le Philosophe affecte le même registre comique que les différents caractères dépeints par le Neveu. Son portrait de La Morlière et de la dévote sont dans la lignée des caractères de La Bruyère. Un exemple particulièrement savoureux est ce portrait de l'hypocondre:

Mon hypocondre, la tête renforcée dans son bonnet de nuit qui lui couvre les yeux, a l'air d'une pagode immobile à laquelle on aurait attaché un fil au menton, d'où il descendrait jusque sous son fauteuil. On attend que le fil se tire, et il ne se tire pas, ou s'il arrive que la mâchoire s'entrouvre, c'est pour articuler un mot désolant, (. . .); ce mot dit, le ressort mastoïde se détend et la mâchoire se referme (p. 436).

Le portrait ainsi présenté accentue le caractère automatique et mécanisé de l'hypocondre. L'hypocondre se définit comme un polichinelle de bois, dérobé de toute vie humaine. L'accent étant placé sur la mâchoire, il y a une certaine réduction à l'absurde. Il n'en demeure pas moins que cette perspective excentrique est jugée temporaire et se trouve basée sur une norme, une essence, une temporalité éternelle. En effet, l'excentricité de l'hypocondre ou de la dévote est nettement anti-sociale et sert à valoriser un comportement normatif. La comparaison qui a lieu entre la norme et l'excès dévoile en réalité la supériorité de l'homme vis-à-vis de son semblable et dans ce sens, le comique qui en résulte demeure résolument ancré dans le social: l'écart qui en résulte se trouve finalement comblé. Les portraits ainsi présentés conservent en dernier lieu une stabilité proprement classique.

Le Neveu de Rameau trouve sa plus grande originalité toutefois dans un comique non-classique, un comique « absolu » ou « ironique ». La personnalité du Neveu est le fil conducteur de cette oeuvre qui mène à cette nouvelle vision du comique. En effet, le comique qui émane du *Neveu* résulte d'une tentative de l'homme de se montrer supérieur à la Nature: le contraste se produit entre deux essences différentes et par conséquent le retour à une norme devient impossible. Le comique social fait place à un comique d'ordre ontologique. L'écart qui existe entre l'homme et la Nature n'est jamais comblé et l'homme se trouve emporté dans la spirale vertigineuse de l'ironie à laquelle il se trouve incapable d'échapper. Ce malaise est particulièrement applicable à la « grande pantomime » où s'installe un élément de macabre et de grotesque. Ce grotesque ne relève plus d'un carnavalesque à la Rabelais où la Nature est vue comme régénératrice mais d'un carnavalesque déchu: l'accent est sur la mort, l'absence de renouveau qui suscite un rire des plus ambivalents. En effet, la « grande pantomime », reflétant ce mouvement d'irrésolution qui marque la fin du texte, se traduit par un comique non-régénérateur. Le rire devient sérieux. En dépit du contexte ludique, cette conscience d'un univers scindé provoque chez le lecteur ou le spectateur un comique des plus malaisés, un comique « vertigineux ». Une résolution nette, un retour à une essence antérieure, stable et ordonnée, n'est plus possible. Cependant, il y a un certain paradoxe: le comique ironique qui émane de ce texte est d'ordre critique; il produit un dépassement qui nous permet de parler d'une forme adéquate. En effet, il s'agit d'une ironie constructive, créatrice, qui n'a

rien, par exemple, de l'ironie d'un Voltaire. Voltaire et Diderot ont tous deux valorisé le comique ironique. Toutefois l'ironie voltairien donne dans l'aporie et ne met aucunement en cause les assises esthétiques du style, du langage, de la forme, voire d'un genre donné. Ces remises en question font partie intégrale du *Neveu de Rameau*. Le Neveu, par la remise en question de son être et de son langage dans la pantomime de l'homme-orchestre, remet en question le texte en entier. Il ne s'agit plus d'une simple satire: cette satire de la satire est une auto-parodie et c'est à travers cette auto-parodie qu'il est possible d'envisager le *Neveu de Rameau* comme un texte des plus modernes.

Dans cette étude, l'accent a été placé sur la parole et le geste, et ceux-ci ont servi de point de départ pour une étude plus approfondie de certaines préoccupations esthétiques de Diderot. La parole et le geste, exprimés respectivement dans le dialogue et la pantomime aboutissent finalement à une interprétation ironico-comique du monde. En guise de conclusion, il serait approprié de terminer cette étude par une observation du Neveu sur lui-même—une observation qui est d'ailleurs applicable à l'ensemble de l'oeuvre toute entière:

Quand la nature fit Léo, Vinci, Pergolèse, Douni, elle sourit. Elle prit un air imposant et grave en formant le cher oncle Rameau qu'on aura appelé pendant une dizaine d'années le grand Rameau, et dont bientôt on ne parlera plus. Quand elle fagota son neveu elle fit la grimace, et puis la grimace, et puis la grimace encore; et, en disant ces mots, il faisait toutes sortes de grimaces du visage...(p. 480).

La grimace du Neveu se fait encore visible de nos jours. En effet, Le *Neveu de Rameau* demeure un texte riche dans ses implications, et le Neveu, un des êtres les plus ramagés de la littérature française.

Notes

1. Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and his World*, trans. Hélène Iswowsky, Cambridge, Mass.: M. I. T. Press, 1968.

2. Diderot, Denis, *Le Neveu de Rameau*, tiré des *Oeuvres romanesques*, Paris: Editions Garnier Frères, 1959, p. 395.

3. Diderot, Denis, *De la poésie dramatique* tiré des *Oeuvres esthétiques*, Paris: Editions Garnier Frères, 1959, p. 268.

4. Dieckmann, Herbert, "Le Thème de l'acteur dans la pensée de Diderot", (CAIEF) *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 13 juin 1961.

5. Ibid. p. 163.

BAUDELAIRE TOUJOURS POÈTE: Les « Chevelures » en vers et en prose

SUSAN DELANEY

C'est abuser des termes et renoncer
aux idées claires et distinctes, que de
donner sérieusement le nom de poésie
à la prose poétique.

l'Abbé Desfontaines, 1734

Ainsi se résuma la réaction de l'esprit classique devant le phénomène du poème en prose. Dans son livre, *Défigurations du langage poétique*, étude qui voudrait fournir des idées plus claires du rôle et de la nature d'une forme littéraire depuis longtemps peu comprise, Barbara Johnson cite Desfontaines comme exemple du parti pris généralement favorisé par les critiques du dix-huitième et même du dix-neuvième siècles: la poésie et la prose s'excluent l'une l'autre.¹ « On confond toutes les idées, on transpose les limites des Arts, quand on donne le nom de Poème à la Prose », dit Voltaire.² Toutefois il existait à l'époque une attitude plus « libérale » qui ressemble mieux à l'acceptation moderne du poème en prose, attitude exprimée en 1719 par l'Abbé Du Bos: « Il est de beaux Poèmes sans vers, comme il est de beaux vers sans poésie, et de beaux tableaux sans un riche coloris. »³ Aujourd'hui on reconnaît comme Du Bos que la simplicité terminologique de l'époque classique n'est plus valable. Les poèmes en prose se classifient aisément comme poésie, comme le font aussi parfois des textes en prose qui ne demandent même pas cette estime, dont Johnson cite *Télémaque* et *La Princesse de Clèves*. Inversement, on aimerait souvent ne pas avoir à inclure dans

la catégorie privilégiée de la poésie un grand nombre de textes que Voltaire aurait sans doute considérés comme des poèmes, y compris quelques-uns de ses propres ouvrages, comme s'il devrait y avoir encore une catégorie pour contenir les « vers non-poétiques », ou la « poésie prosaïque », ou même la « prose en vers ». Il est certain que les anciennes divisions entre les genres littéraires se sont désagrégées depuis le règne des règles classiques, et que l'on devrait maintenant examiner les textes selon de nouveaux critères.

Johnson veut donc s'adresser à la question du genre textuel, et situer la poésie et la prose l'une par rapport à l'autre d'une façon qui réponde mieux à l'esprit contemporain. Elle établit ce rapport non pas selon la forme visuelle ou les qualités auditives des textes, mais selon l'utilisation que fait chaque texte du matériel linguistique dont il se compose: « pour nous, la frontière qui autrefois séparait prose et poésie s'est transportée ailleurs. [Il s'agit du] déplacement actuel de cette ligne de démarcation de lâxe prose/poésie à l'axe langage ordinaire/langage poétique... »⁴ Dans la première partie de son livre, elle fait une enquête sur la différence entre les deux types de discours textuel en se basant sur deux poèmes de Baudelaire: « La Chevelure », en vers, et « Un hémisphère dans une chevelure », en prose. A un degré remarquable ces deux textes partagent le même vocabulaire; toutefois ils en disposent si différemment que les textes finissent, selon Johnson, dans un état de lutte: le poème en prose reprend et redéfinit le langage des vers, ainsi « déparlant » et « déplaçant » la poésie qu'il était censé tenir comme modèle. A la fin de son examen de leur langage, Johnson aurait démontré que le texte en prose « n'est [...] ni le reflet ni l'autre de « La Chevelure » mais une réinscription qui ne s'en distingue que pour remettre en question l'identité du texte qu'il récrit. »⁵ Pour le lecteur qui s'attendait à une révision des préjugés de classification littéraire, la conclusion de cette discussion des poèmes est donc un peu décevante. Johnson ne finit que par établir une nouvelle impasse, peu différente, d'ailleurs, de celle qui dominait la critique littéraire il y a trois siècles. Le champ de bataille entre les genres s'est bien déplacé de la forme au langage, mais le combat reste quand même sans résolution.

Dans cet essai nous examinerons de plus près quelques-unes des suppositions fondamentales sur lesquelles Johnson fonde sa vision des « Chevelures ». Dans une première partie, il sera question de sa théorie de la relation entre poésie et prose, relation qu'elle considère comme parallèle au rapport entre les sexes. Cette analogie est impli-

cite dans son livre, mais mieux explicitée dans un article paru quelques années avant la publication du livre, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes. »⁶ Cet article comprend la même étude des poèmes de Baudelaire sous une première forme, et on s'y référera comme point de départ. L'analogie sexuelle qu'elle y élabore, bien qu'il faille rajuster un peu son interprétation du parallèle, rend possible des aperçus importants quant au fonctionnement des genres. Le parallèle de la sexualité, vu de près, finit par se montrer une représentation vraisemblable du rapport textuel et un outil critique assez plausible. Dans la deuxième moitié de cet essai, nous considérerons plus en détail les deux « Chevelures » de Baudelaire et le commentaire de Johnson. Nous espérons que son étude de leur structure rhétorique sera enrichie par l'application plus rigoureuse de l'analogie sexuelle que nous croyons possible. De plus tenterons-nous vers la fin de cet essai une lecture « sensorielle » des « Chevelures »; afin de faire voir que la tendance chez Johnson de ne considérer dans le langage de ces poèmes que le côté figuré cache bien de l'expressivité rythmique et visuelle des deux textes. En faisant une analyse détaillée et un peu plus égalitaire de l'idée de la sexualité des poèmes que propose Johnson, nous tâcherons de modifier la vieille notion d'une opposition fatale entre les genres en une perspective plus féconde de complémentarité et d'union.

La question de genre

L'article préliminaire de Johnson, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes », constitue l'avant-dire et le deuxième chapitre de son livre, et en gros ne s'en distingue que par son titre et par les deux épigraphes qui le suivent. Le titre de l'article est une adaptation de celui de Freud, *Quelques conséquences de la différence anatomique des sexes*, d'où Johnson tire la première épigraphe. C'est dans cette citation que s'exprime le rapport de base entre les genres tel que Johnson veut le concevoir; c'est-à-dire, elle épouse la notion d'une « opposition » entre les sexes/textes, qui, lorsqu'elle n'est pas maintenue, peut mener à une confusion générique problématique:

[...] tous les individus humains, par suite de leur constitution bisexuelle et de leur hérédité croisée, possèdent à la fois des traits masculins et des traits féminins, si bien que le contenu des constructions théoriques de la masculinité pure et de la féminité pure reste incertain. (p. 450)

Implicitement, la poésie et la prose jouissent du même rapport que l'on trouve entre l'homme et la femme. Ce parallèle s'établit clairement dans la deuxième citation, cette fois-ci de Voltaire, qui avait prévu apparemment par intuition le danger de la confusion des genres: « Qu'est-ce qu'un poème en prose sinon un aveu d'impuissance? » Le lien est donc fait entre *sexualité* et *textualité*, les deux consistant de genres qui fonctionnent plus « fructueusement » lorsqu'ils restent distincts l'un de l'autre, et qui sont manifestement troublés et même voués à l'échec (de « l'impuissance » prédite par Voltaire on arrive finalement chez Johnson à la « disparition » de toute l'espèce?) si on les laisse se contaminer l'un l'autre.

Ce parallèle entre la sexualité et le discours est, comme nous l'avons dit, potentiellement puissant en lui-même, et il est donc curieux que Johnson ne le poursuive pas dans son essai. Elle choisit, au contraire, de laisser l'analogie suspendue au dessus de son texte, présente seulement par inférence dans la discussion de la poésie et de la prose. La comparaison sexuelle ne reparait plus jamais ni dans l'article (excepté dans une deuxième citation de Freud, de nouveau en épigraphe), ni dans la partie correspondante du livre (il n'y a qu'une brève mention de « l'impuissance » ressentie par Baudelaire lors de ses premières tentatives en prose⁸). Cependant l'analogie a été nettement et délibérément suggérée au lecteur comme clé du fonctionnement problématique des genres littéraires. On tentera donc d'explorer les conséquences de cette implication en poursuivant le parallèle au cours de l'article, pour déterminer l'efficacité de cette figure que Johnson a laissé s'infiltrer dans sa thèse sans effort de contrôle.

* * *

C'est au moyen de la deuxième citation, celle de Voltaire, que l'équation fondamentale a été faite: la poésie, c'est le mâle littéraire. « Qu'est-ce qu'un poème en prose, sinon un aveu d'impuissance? » L'impuissance étant proprement dit un phénomène masculin, l'affaiblissement de l'homme qui aboutit à son impuissance serait semblable à une émasculatation du mâle poétique qui résulterait en un poème en prose. Le poème en prose n'appartient plus, selon Voltaire, à la masculinité pure du genre poétique. Il est maintenant « bien en deça de l'idéal masculin », un cas où « des traits féminins », ou des parts prosaïques, ont contaminé et rendu problématique ce qui aurait pu rester un genre pur. Voltaire n'était certainement pas prêt à accepter un tel mélange générique, puisqu'il a mis l'accent non pas sur les

fruits de cette union mais sur son manque de virilité. Freud semble conseiller une réaction plus modérée aux difficultés de genre: ce n'est pas la censure qu'il nous faut mais une nouvelle étude des anciennes constructions théoriques devenues évidemment insuffisantes. Johnson essaie d'en faire de même: le poème en prose, l'homme « efféminé » de l'époque moderne, est venu bouleverser nos concepts littéraires traditionnels—il « remet le système tout entier en question. »⁹ Il faut donc repenser le système, et essayer de concevoir la différence entre les genres sous un jour nouveau.

Un des aspects les plus surprenants de la vision des genres littéraires que propose Johnson, c'est l'idée que la poésie et la prose ne sont pas seulement opposées comme le sont les sexes, mais qu'elles sont en effet « sexuelles », la poésie étant masculine, la prose féminine. Cette notion est importante pour deux raisons. Premièrement, le concept traditionnel du genre « sexuel » des vers et de la prose se trouve renversé. La poésie, considérée comme « féminine » grâce à ses rimes et à ses rythmes, narcissique même à cause de l'attention qu'elle porte à sa propre forme, se voit ici appelée masculine. La prose, par contre, traditionnellement pensée comme étant plus « masculinement » directe, visant la seule communication, incapable d'égoïsme, est maintenant à voir comme féminine. La mise à l'envers des rôles est fascinante, car elle offre au lecteur la possibilité d'affronter des textes d'un point de vue tout nouveau. S'il est impossible d'éliminer tous les préjugés concernant les genres, l'analogie de Johnson semblerait dire qu'on peut du moins les renverser. Un tel changement de rôles sera en effet très fécond lors de notre discussion plus détaillée des deux genres de « Chevelures ».

A rester pour le moment dans le contexte plus théorique de l'argument de Johnson, il faut reconnaître que l'affirmation de l'opposition poésie masculine/prose féminine comporte une deuxième conséquence un peu plus troublante. En poursuivant dans son essai les implications sexuelles qu'elles a mises en marche, il devient vite évident que cette nouvelle perspective sur la poésie et la prose que Johnson nous encourage à adopter veut, du moins au début, se caractériser comme l'expression d'un féminisme nettement militant. Dès l'apparition de la citation de Voltaire, on n'a qu'à induire que la prose est devenue l'équivalent en littérature de la femme moderne émasculante. La prose pénètre dans le domaine traditionnel de la poésie dans le but de l'affaiblir, de la rendre impuissante, de dénuder enfin le mythe poétique/masculin traditionnel.

C'est ce rapport d'adversaires qui est décrit en détail par Johnson dans sa discussion des deux textes de Baudelaire. Elle tient principalement à démontrer que la « Chevelure » en prose n'est rien moins que la révélation de toute la mystification rhétorique si nécessaire au fonctionnement de la poésie traditionnelle, à savoir la structure de substitution métaphorique sans justification ni explication littérale. Dans ce texte en prose, les traits féminins jusqu'ici subjugués se font enfin entendre pour contester la puissance poétique. Il résulte de cette confrontation que le poème n'est au fond qu'une fiction, et même une fiction en échec, car la prose a subverti toute tentative de mystification en refusant de tenir cachées les structures verbales qui autrefois auraient permis à la fiction poétique de fonctionner. La prose expose chez son partenaire « le travail invisible des coulisses, où s'échafaude le décor de l'illusion. »¹⁰ En révélant l'échafaudage métaphorique, les propriétés métonymiques de la prose se sont imposées à un petit poème parfaitement suffisant, et l'ont obligé à « dire » sa tromperie. Ainsi, de même que certains féministes se sont mis à réformer l'homme moderne, la « Chevelure » en prose est venue redéfinir la poésie, mettre en question le droit de la poésie de continuer à jouer selon les anciennes règles, enfin refondre la poésie en l'image de la prose.

A la vérité, cependant, cette attitude en apparence libérale contient d'énormes préjugés en faveur du mâle poétique, et ne finit que par décrire l'échec de la réforme masculine par la femme. Il est vrai qu'après cette rencontre des textes la poésie n'est plus ce qu'elle était. Dans la deuxième « Chevelure », la femme aurait récrit le texte masculin, pour mettre au jour ce que le poème originel avait caché, et faire de l'écriture qui en résulte (le poème en prose/le mâle réformé) une redéfinition poétique. « Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même », dit Johnson.¹¹ La poésie a donc évolué: en absorbant le désordre et en surmontant la révélation de ses défauts, l'espèce continue. Et c'est là précisément où réside le problème. Car dans la vision de Johnson le genre poétique domine encore et toujours son autre. La prose n'a été que toléré et enfin dévorée par la poésie, et sa présence reconnue seulement en apposition (poème *en prose*), comme, semble-t-il, une concession qui permettrait de garder l'accent sur le pouvoir et la persistance du genre poétique. En poursuivant l'analogie sexuelle/textuelle jusqu'au bout, on trouve donc peu probable qu'une véritable réforme générique puisse jamais avoir lieu. La

poésie s'est modifiée, mais dans le seul but de pouvoir surmonter le défi que lui avait lancé la prose. La relation entre prose et poésie reste donc celle de deux forces en opposition, la prose ayant cherché à l'origine à vaincre son partenaire, mais ayant été finalement apprivoisée et remise dans un ordre stable. L'article de Johnson finit par louer chez la poésie la puissance regagnée qui dérive de sa nouvelle conscience de sa différence. Mais pour l'auteur la prose reste un simple « autre » secondaire.

Or, il est douteux que la différence anatomique entraîne nécessairement des conséquences aussi négatives, voire antagonistes, que celles dépeintes par Johnson. Son essai suggère une impasse de différence qui ne permet qu'un rapport de compétition entre les genres, l'un ou l'autre voulant se montrer supérieur. On juge d'autant plus suspect le fait que son article semble se terminer par une sorte de remise à sa place du genre « féminin ». Car en réalité l'analogie sexuelle/textuelle que Johnson nous propose suggère la possibilité d'une vision beaucoup plus optimiste et paisible du rapport entre les genres. C'est une vision, cependant, que son discours empêche d'affirmer. Johnson est elle-même coupable d'un « abus de termes » semblable à celui dénoncé par l'Abbé Desfontaines. Pour rectifier le rapport poésie/prose on n'a qu'à décrire l'analogie sexuelle en des termes plus fidèles.

Revenons donc au portrait originel de la relation des genres que nous a fourni Freud :

... tous les individus humains, par suite de leur constitution bisexuelle et de leur hérédité croisée, possèdent à la fois des traits masculins et des traits féminins, si bien que le contenu des constructions théoriques de la masculinité pure et de la féminité pure reste incertain.

Cette réflexion sur le contraste entre les traits masculins et les traits féminins, et sur l'impureté qui résulte de leur mélange, sert de figure de base pour Johnson. Cependant, cette figure n'est pas toujours employée de la meilleure façon. Ce que Johnson propose dans sa thèse comme une structure binaire (genre poétique/genre prosaïque), existe déjà selon la perspective freudienne, du moins telle qu'on l'aperçoit dans la phrase citée, comme une structure à trois éléments. Le troisième élément ne crée pas une situation triangulaire, mais s'impose comme supérieur aux deux autres : au-dessus du groupe « masculin/féminin » préside l'élément dominant de « tous les individus humains », permettant la réunification des différences de genre dans un « tous » compréhensif. Les genres peuvent ainsi être les mêmes

tout en étant différents, et ce rapport de similitude et de différence devrait s'exprimer par une terminologie exacte et élargie: dans l'espèce humaine, il y a des individus masculins et des individus féminins. L'essence humaine (quelle que soit la façon dont on veut la définir et la distinguer de celle des autres espèces) est donc mise au-dessus, comme elle devrait l'être, des problèmes de genre. Qu'on ne se doute pas de l'importance de la terminologie, car elle permet l'éclaircissement d'un rapport qui, sans cette mise en ordre de tous les éléments, peut paraître paradoxal, comme dans la deuxième citation de Freud:

Nous avons toujours pris pour objet l'enfant de sexe masculin, le petit garçon. Nous pensions qu'il doit aller *de même* pour les petites filles, quoique, d'une certaine manière, *différemment*.¹²

En regardant de près ces mots, la contradiction verbale entre *de même* et *différemment* disparaît. Le petit garçon et la petite fille ne sont pas fatalement incompatibles mais sont réunis au moyen du terme englobant, « l'enfant », dont le caractère intégral permet un « mariage » figuré et éventuellement littéral de deux genres différents.

Le redressement de positions dans la structure sexuelle grâce à une terminologie plus méticuleuse est précisément ce qui manque chez Johnson. Il faudrait dire, à la vérité, que nous sommes tous coupables de certains abus linguistiques traditionnels. Dans la phrase de Freud, l'expression « tous les individus humains » évite la tendance beaucoup plus commune à dire « humanité » par le mot « homme ». Cette transgression de toute logique permet à une subdivision biologique de représenter l'espèce entière, non seulement dans la langue, mais, d'une manière inévitable, dans notre conception de la race. Ce serait le « danger » des synecdoques, car elles opèrent une déformation de la vision du tout et nous entraînent à ne considérer qu'une partie de la structure entière. L'emploi que nous faisons tous, y compris les poètes eux-mêmes, du mot « poésie » résulte d'une naïveté linguistique semblable. On renverse le problème « homme »/« humanité »: on ne prend pas la partie pour le tout, mais on réduit le tout, une catégorie générale entière, en une simple classe mineure. Plus précisément, on confond « poésie » et « versification ». Ainsi, dans son étude des « Chevelures » de Baudelaire, Johnson réduit le mot « poésie » au niveau d'un moyen de différencier formellement entre les textes, au lieu de lui accorder la supériorité hiérarchique sur des traits formels qu'il mérite. Logiquement, il ne devrait pas y avoir

de symétrie ni d'opposition entre la poésie et la prose, de même qu'on n'aurait pas raison de voir un conflit entre l'humanité et la femme. Toute discussion des textes poétiques devrait comporter une nomenclature scrupuleuse telle que celle suggérée plus haut pour la sexualité humaine: pour la poésie, il s'agit des textes poétiques en vers et des textes poétiques en prose.

Il est intéressant de constater que, très souvent, Johnson corrige elle-même cette confusion terminologique. Son intuition de la relation correcte entre ces termes est surtout évidente dans le fait qu'elle a sans cesse recours aux phrases « poème en vers »/« poème en prose » lorsqu'elle veut distinguer entre les deux textes de Baudelaire. Selon la logique de son argument, dire simplement « poésie » et « prose » devrait suffir pour se référer aux deux textes. Le fait que la tournure « poème en _____ » reparaît si souvent souligne la fragilité de la terminologie traditionnelle dont on se sert. D'autre part, les mots « poésie » et « vers », supposés équivalents et même interchangeable, se trouvent plus correctement réglés dans la locution « poème en vers ». Selon l'usage habituel, une telle expression ne devrait-elle pas être redondante, comme si on appelait « La Chevelure » un poème en poésie, ou des vers versifiés? Le fait qu'elle n'est pas contradictoire est de nouveau un exemple de l'inconsistance de la division des termes soutenue par Johnson. Toutefois l'unité « poème en vers » démontre une intuition correcte. En même temps qu'elle mine sa propre logique par l'emploi de l'expression « poème en vers », Johnson laisse quand même apparaître les figures dans un rapport plus exact. Le mot *poésie* ne devrait pas se laisser définir comme « la disposition spatio-temporelle d'une étendue textuelle », ¹³ mais devrait s'élever au rang qui est le sien dans le système des genres, une position qui inclut et renferme les différences formelles moins essentielles, plus proprement appelées « vers » et « prose ».

Il est évident que l'analogie que Johnson a choisi d'établir entre la sexualité et la textualité n'est pas nécessairement fausse, mais que les termes par lesquels elle l'exprime sont tout simplement mal assortis. La tentative de confronter poésie et prose refuse à la poésie son statut littéraire au-delà de la question de forme. « Suffit-il de suspendre la contradiction entre poésie et prose pour que l'idée de genre ne fasse plus problème? » demande Johnson. ¹⁴ Non seulement l'idée de contradiction devrait être suspendue, elle devrait être éliminée. Il n'y a ni opposition textuelle entre prose et poésie, ni opposition sexuelle entre femme et humanité. Dans les deux cas, l'une est constitutive de

l'autre, et les mettre en lutte est logiquement et effectivement impossible. « L'éclatement terminologique opéré par le poème en prose »¹⁵ impose une réévaluation non seulement de la terminologie mystificatrice traditionnelle mais aussi de tout le schéma conceptuel depuis longtemps détraqué par ce même vocabulaire équivoque. L'article de Johnson est certainement valable pour avoir mis en lumière le côté enraciné et falsifiant de ce lexique, et le besoin sérieux de le scruter plus attentivement.

Lequel est le vrai?

A la lumière de cette mise en place de l'analogie sexuelle dont Johnson a doublé sa théorie poétique, il reste maintenant à examiner son commentaire des deux poèmes de Baudelaire. Ayant opposé théoriquement les concepts *poésie* et *prose*, Johnson poursuit cette vision binaire en voulant contraster plus particulièrement « La Chevelure » et « Un hémisphère dans une chevelure ». Il n'est pas surprenant qu'elle choisisse d'ignorer l'idée de l'accouplement textuel/sexuel que son parallèle suggère. S'il y a un sens où Johnson traite les deux textes en tant que couple potentiel, ce ne serait que dans un sens négatif, où la prose ne désire que mettre en question l'identité même des vers. On aura pour but de montrer que ce couple de « Chevelures » n'est pas forcément troublé de différences irréconciliables. Car bien des oppositions textuelles soulignées par Johnson pourraient en réalité se considérer comme des caractéristiques formelles partagées, qui finissent par rapprocher davantage les textes et rendre leurs identités poétiques plutôt concordantes qu'incompatibles.

* * *

La discussion de ces textes souffre, dès le début de l'essai de Johnson, de l'attitude sexuelle implicite, élaborée plus haut, où la prose doit assumer une position inférieure vis-à-vis du poème en vers qui est déjà une présence incontestée (« le poème en prose se construit sur le vers qu'il n'est plus¹⁶ »). Johnson appelle cette situation le « venir-après » de la prose, et elle semble le considérer en tant que privilège. En réalité, l'idée révèle un préjugé tenace en faveur du genre « masculin », une réponse à la question inessentielle « lequel est premier? » Le « venir-après » de la prose est marqué dans l'essai de trois façons. En ce qui concerne la chronologie des poèmes, Johnson se permet un

« parti-pris interprétatif » en attribuant aux vers la priorité temporelle. Cette affirmation est douteuse, et Johnson cite elle-même de nombreux critiques littéraires qui sont incapables de fixer définitivement et objectivement la chronologie de ces textes.¹⁷ La façon dont elle dispose des poèmes sur la page—la prose *après* les vers—est donc une deuxième tentative suspecte pour renforcer l'idée déjà assez faible d'une priorité temporelle significative. Ironiquement, l'idée de pouvoir maîtriser chez son lecteur sa façon de lire, c'est-à-dire, de se garantir que sa lecture se fasse de gauche à droite, est, comme la notion d'une antériorité de composition, bien moins sûre que Johnson ne veuille l'admettre. Après tout, combien de lecteurs n'auraient pas plutôt tendance à aborder la prose avant les vers, la supposant une lecture plus « facile » ? La tentative que fait Johnson pour ordonner ces textes est donc facilement subvertie par l'arbitraire du lecteur, qui peut choisir de croire ou de ne pas croire tel ou tel jugement quant à la temporalité des poèmes, et qui peut lui-même décider de sa première lecture d'une manière entièrement imprévisible. Enfin, la disposition chronologique et visuelle des « Chevelures » dans cet article se montre très vite subjective et facilement rejetée.

Il faut aussi faire remarquer que ni l'un ni l'autre de ces rapports entre les textes n'a rien à voir avec l'idée de différence anatomique qui est censée être le problème fondamental de cet article. Mais Johnson affirme qu'il y a encore une troisième preuve du « venir-après » de la prose qui serait plus pertinente : la prose opère une déconstruction textuelle des vers. Ce travail, on l'a déjà vu dans le fait que la prose prend les métaphores employées par le poème en vers, les « souvenirs » de son précurseur, et les déconstruit en révélant leur fiction séductrice. Une telle affirmation permet à Johnson d'insérer dans son article une sorte de commentaire moralisant des poèmes, disant que lorsque les vers cherchent à tromper le lecteur au moyen de leur rhétorique, la prose prend une attitude plus honnête et avoue toute la fiction qui la soutend. Ces deux caractères opposés seraient évidents dans les textes dès leur titre, où Johnson croit voir illustré le contraste jakobsonien entre le caractère métaphorique de la poésie et métonymique de la prose. En utilisant elle-même une métaphore théâtrale, Johnson dit que le titre des vers se situe « sur la scène de la séduction », gardant résolument son masque littéraire afin d'impliquer le lecteur dans sa fiction. Toutes les images que « La Chevelure » va ensuite évoquer seront offertes au lecteur sans indice de fiction. Le titre en prose, par contre, ose écarter les rideaux et

révéler l'échafaudage pour expliquer comment les métaphores fonctionnent. Autrement dit, les images indiquent leurs référents, et le lecteur est au courant du jeu. La prose « disloque » et « expose » l'artifice rhétorique des vers: « en juxtaposant dans leur nudité le point de départ et le point d'arrivée du rêve, la pièce en prose commence sous le signe d'une mise à plat de la rhétorique de sa propre illusion. »¹⁸

Et pourtant ce contraste entre fiction et révélation disparaît lorsqu'on le considère de plus près. Johnson accuse les vers de prolonger la duperie métaphorique au lieu de faire face honnêtement au jeu. Dans son titre, le poème en vers est censé négliger le côté référentiel de son inspiration pour commencer tout de suite par une évocation générale, *la Chevelure*. On pourrait donc dire qu'il prend comme stratégie d'enjamber « d'un seul coup la distance entre le littéral et le littéraire. »¹⁹ Mais il serait aussi possible d'accuser la prose d'une pareille série de juxtapositions mystifiantes et cavalières. En effet, cette dernière phrase citée, Johnson l'a écrite pour décrire un des effets de rhétorique de la prose et non pas des vers, à savoir la dernière image du premier paragraphe où le secouement d'un mouchoir « littéral » fait envoler une quantité de souvenirs « littéraires ». Il paraît donc que la prose peut se composer du même genre de réunion des contraires que les vers. Inversement, « l'échafaudage » que fournissent, par exemple, les « comme » coordinateurs du déroulement de la « Chevelure » en prose n'est pas du tout absent des vers (voir, par exemple, les vers 5 et 9). Finalement, Johnson souligne le fait que la prose met en évidence son point de départ littéral dès son titre, bien avant de mettre en marche la série d'images qui le suit. Mais sur ce point aussi les vers récuseraient la notion d'une supériorité déconstructrice de la prose. Car les vers ont aussi, dès leur titre, un point de départ littéral qu'ils ne semblent pas vouloir cacher. L'article défini est ambigu, et on aurait tort de le considérer comme l'évocation d'une essence générale sans reconnaître qu'il comporte simultanément une idée de possession plus particulière que *l'une* du titre en prose. C'est l'ambiguïté de l'article dans les vers qui leur permet d'évoquer le concept le plus général, bien au-delà de toute référentialité, pour ensuite fondre l'image dans une chevelure très spécifique—celle de Jeanne Duval, par exemple. Ou peut-être ce travail serait-il renversé pour un autre lecteur, qui verrait d'abord la chevelure « réelle » et ensuite l'imaginaire. Peu importe, car l'essentiel c'est que les vers et la prose juxtaposent également bien, et dès leurs premiers mots, les deux facettes de la chevelure.

De plus, chaque texte, et non pas seulement la prose, de par ses ironies discursives, effectue un « changement de code » qui dérive de ce « changement de registre rhétorique », de sorte qu'ils produisent tous deux une deuxième signification métaphorique: ils se reconnaissent en train de « faire de la littérature ». ²⁰ Chaque « Chevelure » porte donc la marque de sa littérarité, ou de sa poéticité, aussi bien que de sa littéralité. Johnson avoue que ce deuxième code se fait soupçonner aux deux derniers vers de « La Chevelure », là où le poète demande à l'amante, « n'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde / où je hume à longs traits le vin du souvenir? » Dans cette question la « fiction » des vers est révélée une fois pour toutes: « L'indécidabilité du statut rhétorique de la question suspend [...] l'adéquation entre signifiant et signifié vers laquelle se tend l'illusion métaphorique. » ²¹ Que l'on voit cette ironie dès le début du poème en vers ou que l'on choisit de ne la voir que vers la fin, sa présence dans les vers est incontestable. On ne peut pas dire que la prose se montre postérieure aux vers par le fait de les déconstruire. Au contraire, ce sont les vers qui se déconstruisent eux-mêmes. Une fois de plus on voit que l'opposition que Johnson voudrait voir entre ces textes finit par se montrer inexistante. Les deux poèmes produisent les mêmes dédoublements, différemment, mais sans se montrer en compétition. En somme, la métaphoricité, comme la chronologie arbitraire ou les leurres visuels, ne suffit pas pour déterminer lequel de ces textes devrait précéder l'autre. Une investigation de ces critères de priorité, si elle permet un jugement quelconque sur le statut de ces textes, nie la possibilité de les ordonner hiérarchiquement, et refuse l'idée de les mettre en opposition.

Une des raisons pour lesquelles il y a tant de contradictions dans l'argument de Johnson, c'est qu'elle fonde son argument d'une façon trop exclusive sur la distinction jakobsonienne entre poésie et prose. Aujourd'hui le critère de la figurativité d'un texte n'est plus un outil fiable. Comme elle le dit elle-même, tout texte est métaphorique (« La figurativité de tout discours »; « la rhétoricité du langage » ²².) Elle tâche donc d'imposer à ces deux poèmes un système de différenciation qui, poussé à la limite, ne permettra pas du tout une mise en opposition mais, au contraire, dégagera une similitude inévitable. Les « Chevelures » ont chacune un sens littéral et un sens figuré, sont donc à la fois prosaïques et poétiques et pleinement conscientes de cette ironie discursive. Sa méthode, une poursuite des implications des stratégies verbales, employée dans le but d'exclure des poèmes tout autre effet de langage et de situer les textes dans une rivalité pour

la première place, n'arrive finalement qu'à confondre sa théorie des genres, car elle aboutit en fait à la preuve du contraire de sa thèse: aucun genre n'est plus « figuré » que l'autre.

Ce qu'il faut pour une discussion approfondie du problème de la différence textuelle, c'est une analyse des « ressources externes » du langage d'un texte aussi bien que de ses « ressources internes ». Cette distinction a été formulée par Marcel Ruff au cours d'une étude des poèmes en prose de Baudelaire. Nonobstant, Ruff ne semble pas reconnaître que les deux côtés de la langue jouent un rôle significatif dans tout texte de Baudelaire, soit en vers soit en prose:

[...] son poème en prose s'apparente à la technique des *Fleurs du Mal*, précisément dans ce qu'elle comporte d'essentiellement nouveau [...]. Cette technique était déjà révolutionnaire, du fait qu'elle utilisait dans toute leur étendue les ressources internes du langage. Seulement elle retenait aussi les ressources externes. Celles-ci sont presque totalement abandonnées dans le poème en prose [...]. Ce n'est pas seulement au rythme que Baudelaire renonce, mais aux effets de sonorité, d'harmonie euphonique. On peut dire que dans ces poèmes le *son* compte à peine.²³

Or, il va sans dire que rien n'est moins vrai, du moins dans le cas d'« Un hémisphère dans une chevelure », car on y constate un rythme et une harmonie aussi beaux que les meilleurs des poèmes en vers de Baudelaire. Suzanne Bernard semble mieux apprécier l'art baudelairien:

Dans ces poèmes [les pièces en prose qui doublent celles en vers des *Fleurs du mal*] [...] Baudelaire paraît rechercher [...] des symétries formelles, des effets de refrain ou des rappels de sonorités qui imposent au poème, comme le font la strophe et le vers, une architecture préétablie.²⁴

Refuser, d'une part, de voir que la prose comme les vers exploite la physiologie de son langage, et, de l'autre, valoriser l'imagerie des poèmes à l'exclusion des autres éléments, résulte en une perspective très partielle qui nous offusque le rapport complémentaire, le va-et-vient qui existe entre les deux « Chevelures ».

Johnson fait un premier pas vers l'élargissement de son point de vue dans sa courte discussion d'une phrase capitale, présente dans les deux textes, quoique différente dans chacun. On lit dans les vers, « De l'huile de coco, du musc et du goudron »; dans la prose, « du goudron, du musc et de l'huile de coco ». Voici une convergence remarquable des poèmes, un véritable « souvenir » textuel, bien que,

comme toujours, il serait impossible de savoir laquelle des phrases est originelle, laquelle est souvenir. Dans son argument, Johnson ne fait de ces deux lignes qu'une nouvelle preuve du principe de la figurativité « poétique ». La rime et les douze syllabes du vers se présentent comme « alexandrin » et par extension deviennent ainsi métaphore de la Poésie. Par contre, l'absence de marque pareille dans la prose fait que la phrase ne peut signifier que Prose. Cependant la distinction entre la nature « marquée » des vers et le soi-disant caractère « non-marqué » de la prose peut aussi fonctionner à l'envers, si bien que l'identité de ces textes basée sur un système de marques se problématise jusqu'à ce que l'idée de marque devienne inutile. Si, par exemple, les vers possèdent les douze syllabes que l'on aime à appeler « poétiques », ils n'ont certainement pas le rythme poétique de la phrase en prose. En renversant l'ordre des éléments verbaux, la prose profite plus sûrement de la structure ternaire que favorise traditionnellement l'alexandrin romantique. De plus, en mettant le plus long des trois éléments à la fin de la phrase, et en accentuant par là la fluidité sensuelle du mot « huile » et la répétition rythmique du mot « coco », la prose produit la résonance poétique que l'on attend chez Baudelaire mieux que ne le fait le vers. C'est le besoin de rime qui éloigne le vers de cette ampleur et demande que la phrase se termine en un hémistiché un peu gauche, divisé en deux éléments dont chacun se compose de consonnes lourdes et gênantes. Autrement dit, la prose serait peut-être « non-marquée » dans le sens qu'il lui manque une versification visuelle, et pourtant elle est très marquée lorsqu'on tient compte d'un autre élément traditionnellement poétique: le rythme. De même le vers, marqué visuellement, manifeste une nature non-rythmique nécessitée par la rime, ce qui mine son code littéraire apparent.

Il n'est pas surprenant que Johnson doive finir par admettre à la fin de son essai le problème posé par la notion de « marques » textuelles: « s'il est impossible de savoir si un énoncé marqué « non-marqué » est ou n'est pas marqué, ce qui est certain, c'est que la définition de « marqué » n'est plus certaine. »²⁵ De toute façon les marques ne devraient plus se limiter au seul arrangement visuel ou au nombre de syllabes d'un texte. Les deux « Chevelures » redéfinissent et élargissent le concept de la poésie à chaque moment de leur « dialogue ». L'échange de marques évident dans cette phrase que les deux textes partagent indique une confusion des propriétés de la prose et des vers qui dépasse un simple contraste visuel démodé. Ces

textes s'entretiennent, pour ainsi dire, plutôt que de se battre; il ne s'agit pas chez eux de se défaire mutuellement mais de se refaire, et par là de refaire notre conception de la poésie. Il existe entre ces poèmes un rapport de contact, d'échange et de progrès, dont on a fait l'esquisse, et qu'il convient maintenant de préciser.

* * *

Ce qui rend possible cette notion d'un mouvement en avant c'est précisément le parallèle sexuel que Johnson elle-même nous a fourni. La sexualité consiste en une différence qui s'inscrit dans, et qui contribue à la continuation d'un même. Au début de son essai, Johnson a suggéré une idée un peu surprenante quant aux genres des « Chevelures », proposant que le texte en vers serait le mâle, celui en prose la femelle. Cette distinction est effectivement très admissible. Les vers font preuve d'un ton assuré, triomphant même dans les apostrophes explosives du début; on constate plutôt une attitude suppliante envers l'amante dès les premiers mots de la prose, « Laisse-moi respirer... ». Dans les vers le « je » vise impérieusement l'objet désiré, la chevelure, et néglige tout le long de la première strophe de faire mention de son « tu ». La prose par contre ne cesse pas de valoriser le « tu » et son pouvoir sur le « je » et l'objet de sa quête: « by opening the poem with an invocation, a *prière à sa dame*, the author [...] makes the realization of the actions [...] conditional upon her grace » dit John Lyons.²⁶ Au contraire les vers ne dépendent que de la seule volonté du « je »: « Je la veux agiter... »

En même temps l'anatomie des premières sections de ces textes souligne ces modalités psychologiques. Semblable au caractère évoqué par le vers « De l'huile de coco... », le début de « La Chevelure » possède un style souvent plus heurté qu'harmonieux. Assemblant l'un après l'autre une série de substantifs, fixés par une abondance de coupes nécessitées par les nombreux points d'exclamation, les vers créent une impression d'immobilité. Ils minent la beauté coulante des rimes en « -ure » et en « -oir » en mettant l'accent sur les débuts de vers qui annoncent les objectifs du « je » conquérant. La prose en revanche laisse apparaître une souplesse considérable, sans coupe définitive qu'à la fin du paragraphe. Elle cultive un rythme de répétition (« longtemps, longtemps »), et met en jeu des phrases qui évoquent une métrique d'alexandrin si attirante qu'elles entraînent le lecteur à anticiper et à suppléer des syllabes qu'une prose ordinaire

ne solliciterait pas: « Laisse-moi respirer...l'odeur de tes cheveux », « comme un homme altéré dans l'eau d'une source »). Vus de l'extérieur et de l'intérieur les deux poèmes semblent se faire front: le triomphe masculin de la « Chevelure » en vers s'oppose à l'adjuration atténuante et féminine de celle en prose.

Toutefois il se développe au cours des textes un jeu subtil où l'on peut discerner un échange de caractéristiques. Ce qui était supplication passive au début de la prose devient de plus en plus agressif dans les paragraphes successifs. Ce n'est pas que le « je » s'affirme plus ouvertement; au contraire le « tu » continue à jouir d'une position dominante dans chaque paragraphe. Cependant la répétition incessante de cette même structure verbale souligne le développement d'une forte volonté chez le « je » envers la chevelure. En même temps, la prose ne manque pas de retenir son rythme « féminin », vu dans ce même effet de refrain. Dans le remarquable sixième paragraphe, le poème arrive au sommet de son désir insistant, tout en retenant l'harmonie orale et structurale de la phrase prépositionnelle répétée, sa façon d'établir une « rime ». ²⁷ Lorsqu'on arrive à la fin de ce texte on a une vision réformée du « je ». L'égoïsme des vers a envahi la prose, où les désirs du « je » se sont affirmés avec de plus en plus de persévérance, dans une poursuite obstinée communiquée par la structure verbale du poème.

Contrairement à l'assurance croissante de la prose, les vers adoucissent leur caractère plus ou moins agressif du début pour s'abandonner aux contours plus doux, et au ton moins strident suggérés par la prose. Le changement n'est pas tout de suite évident. Jusqu'à la troisième strophe les coupes nombreuses mettent l'accent sur la quête du « je » sans permettre une exploitation de la beauté externe du langage. Ce n'est qu'à la quatrième strophe que cessent enfin les arrêts pour laisser s'exhaler une exclamation « d'un seul et simple élan ». ²⁸ Ici le bercement des rimes en « r » semblables à celles de la première strophe se fait enfin sentir, presque comme le signe d'une fémininité émergeante. Dans les strophes suivantes on remarque aussi une tendance vers l'enjambement (voir surtout la strophe 6), qui évoque un désir plutôt lent et continu qu'impatient. Les vers n'abandonnent jamais complètement, pourtant, leur vocabulaire et leurs techniques exubérants (« ô féconde paresse! »), ils les atténuent tout simplement, comme réponse, semble-t-il, à l'appel plus doux de la prose. Que les vers répondent à la prose paraît évident dans la dernière strophe. A la demande posée au début par la prose et réitérée dans son dernier

paragraphe (« Laisse-moi respirer longtemps, longtemps... ») les vers offrent en réponse une vision à la fois plus définitive et plus éternelle: « Longtemps! toujours! » Et dans la question finale, où Johnson a raison de constater une attitude d'hésitation qui s'oppose à la résolution des premiers énoncés du « je », la rhétorique des vers révèle une vulnérabilité qui n'est pas loin des implorations qu'ils auraient rencontrées dans la prose.

Le parallèle entre sexualité et textualité n'est donc pas du tout impossible, surtout dans le cas de ces deux poèmes déjà très sexuels en eux-mêmes. Quand on les rapproche pour laisser se manifester leurs différences formelles, une sorte de « mariage » textuel se produit. Les poèmes semblent reconnaître leurs différences mais ils s'adaptent l'un à l'autre, et acquièrent même des qualités « opposées ». Aucun des deux ne change de forme, mais chacun s'accommode à la forme et au caractère de l'autre, comme si deux invitations avaient été transmises et acceptées, ou deux séductions accomplies. A la fin du rendez-vous, les belles rimes internes de la prose ont pénétré dans la dernière strophe somptueuse des vers (Ratemanis fait remarquer la jolie assonance à l'hémistiche des vers 32 à 34²⁹). De même, la prose succombe à l'appel des alexandrins, avec lesquels elle « flirtait » tout au long de son discours, en culminant sa séduction par un « vers » parfait: « Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, *il me semble que je mange des souvenirs.* »

Lus ensemble, ces deux textes traversent la frontière entre les genres. Dans l'esprit du lecteur il ne se produit pas tout à fait une mise en question de la « sexualité » de ces textes (car ils restent, nous l'avons souligné, fondamentalement vers et prose), mais plutôt la reconnaissance que la différence sexuelle/textuelle n'est pas fixe, n'exclut pas des convergences entre les genres, et même des évolutions. Les propriétés des vers et de la prose ne sont pas immuables. Et, par conséquent, le concept « poésie » qui les englobe, et à la nature duquel les deux genres contribuent également, se modifiera inévitablement chaque fois que des textes différents se rencontreront.

Répétition et différence

Sois toujours Poète, même en prose.
Baudelaire

Dans son compte rendu du livre de Barbara Johnson, Jonathan Culler résume les conclusions de l'auteur: « the prose poems explore

not the difference between poetic and non-poetic language but a difference within poetic language itself, a space of irony or self-consciousness. »³⁰ Cette évaluation nous permettra de reprendre brièvement les points essentiels de notre essai. Le travail de Johnson nous a conduits à une nouvelle conscience de certaines présuppositions qui hantent la critique littéraire. Seulement on a cru nécessaire de mieux situer les questions qu'elle a posées et les réponses qu'elle y offre. Nous espérons avoir démontré qu'une discussion d'un texte, en vers ou en prose, ne devrait pas se limiter au seul langage, c'est-à-dire à ses « ressources internes », mais qu'il faudrait en plus prendre en considération « l'anatomie » des mots et les relations intratextuelles ainsi créées. Il devrait aussi être évident que dans cette étude de Johnson, la notion de priorité textuelle met trop l'accent sur la notion de lutte entre les genres, tandis que chez Baudelaire les deux discours se complémentent assez paisiblement et contribuent ensemble à l'élargissement de la nature de la poésie. Et enfin on ne peut pas accepter le côté « fataliste » chez Johnson, qui ne voit dans la poésie qu'une dissociation, « la distance irréductible qui sépare toute parole d'elle-même. »³¹ Car la relation entre les genres telle qu'elle nous la présente elle-même n'est pas aussi statique qu'elle la proclame à la fin de son article. Les textes, comme les sexes, et même plus sûrement, n'entrent en union que dans la possibilité de porter des fruits. Quelle est, après tout, la conséquence ultime de la différence anatomique sinon la procréation? Et engendrer, c'est l'action où toute différence s'efface, où la race arrive à se perpétuer.

Mais il y a une dernière conséquence: de cette répétition unificatrice il se produit encore une différence. Comme résultat de l'union des deux poèmes de Baudelaire, le lecteur témoigne et fait partie même de l'accouchement d'un nouveau stade dans sa conception de la poésie. A la lumière de cette étude, on pourrait rappeler une phrase de Johnson qu'on a déjà mentionnée: « le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie rétrospectivement d'elle-même. »³² La même vérité pourrait se dire en des termes humains: chaque enfant, fruit d'une différence humaine, est une répétition de la race qui l'a engendré, et pourtant le lieu d'une différence humaine nouvellement créée. Avec chaque naissance l'espèce se répète mais doit aussi se redéfinir, car elle devient différente de ce qu'elle a été. De même, chaque conception de la poésie, fruit d'une enquête des différences poétiques telle que celle qu'on a faite dans ces pages, est non-originale et pourtant nouvelle, à la fois répétition et différence. Les différences textuelles ne mènent

pas fatalement à une « distance irréductible » mais produisent précisément ce que Johnson leur refuserait dans sa dernière phrase, qu'on se permettra donc de corriger: entre les textes se tisse la dialectique totalisante d'une progressive lucidité, de la part d'un lecteur engagé et intelligent, de ce que c'est que la poésie. Qu'est-ce que la poésie?, c'est peut-être une question impossible à résoudre. Toutefois il nous semble qu'en nous offrant ces deux « Chevelures » qui s'animent l'un l'autre si fructueusement, Baudelaire ne nous a pas invités à interroger leur seule différence mais, comme le dit très bien Johnson, *les conséquences de leur différence*, à savoir la naissance d'une nouvelle poésie.

Notes

1. B. Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Flammarion, 1979.
2. Ibid., p. 9.
3. Cité par M. Ruff, *Baudelaire*, Hatier-Boivin, 1957, p. 172.
4. Johnson, p. 10.
5. Ibid., p. 55.
6. B. Johnson, « Quelques conséquences de la différence anatomique des textes », *Poétique*, no. 28, 1976. On mettra entre parenthèses les pages de cet article qui correspondent à celles du livre.
7. Johnson, *Défigurations*, p. 55 (p. 465).
8. Ibid., p. 18.
9. Ibid., p. 9 (p. 450).
10. Ibid., p. 48 (p. 461).
11. Ibid., p. 55 (p. 465).
12. Johnson, « Quelques conséquences... », p. 454.
13. Johnson, *Défigurations*, p. 35 (p. 454).
14. Ibid., p. 9 (p. 450).
15. Johnson, « Quelques conséquences... », p. 451.
16. Johnson, *Défigurations*, p. 37 (p. 455).
17. Ibid., pp. 33-34 (pp. 453-454). Voir aussi L. J. Austin, qui croit la prose antérieure aux vers, dans *L'Univers poétique de Baudelaire*, Mercure de France, 1956, p. 224; et J. Prévost, qui suggère que la prose avait précédé les vers, dans *Baudelaire*, Mercure de France, 1964, pp. 180-182.
18. Johnson, *Défigurations*, p. 40 (p. 457).
19. Ibid., p. 43 (p. 459).
20. Ibid., p. 43 (p. 459).
21. Ibid., p. 51 (p. 463).
22. Ibid., p. 44 (p. 459).
23. Ruff, p. 178.
24. S. Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 114.
25. Johnson, *Défigurations*, p. 54 (p. 465).

26. J. D. Lyons, « A Prose Poem in the Nominal Style », *L'Esprit créateur*, vol. XIII, no. 2, été 1973, p. 138.

27. Cf. Suzanne Bernard, qui cite les remarques de Crépet et Blin sur cette notion d'une « rime » dérivant des différentes sortes de rythme présentes dans la prose: « les assonances et les allitérations, dont Crépet et Blin ont noté la fréquence dans « Un hémisphère dans une chevelure » [elle signale, par exemple, « voilures » et « mâtues », et « par les fruits, par les feuilles »] créent un rythme sonore assez comparable à celui qu'engendre la rime... » (p. 114). Bernard souligne spécialement l'effet de la répétition des mots et des phrases entières dans la prose: « Baudelaire procède d'un bout à l'autre du poème, par rappels d'idées..., d'images..., de mots ou de sonorités (le retour du mot « chevelure » étant particulièrement frappant), de rythmes (le rythme étant ici créé par les débuts semblables, comme construction et comme sonorité, des couplets 4, 5 et 6, avec, dans le dernier, une sorte de *strette*, de resserrement du rythme: « Dans l'ardent foyer de ta chevelure... dans la nuit de ta chevelure... sur les rivages duvetés de ta chevelure... ») » (p. 142).

28. Prévost, p. 243.

29. J. B. Ratermanis, *Etude sur le style de Baudelaire*, Editions art et science, Bade, 1949, p. 429.

30. J. Culler, compte rendu des *Défigurations du langage poétique*, dans *Times Literary Supplement*, 4 juillet 1980, p. 761.

31. Johnson, *Défigurations*, p. 55 (p. 465).

32. Ibid., p. 55 (p. 465).

THE UNITY OF HÉRÉDIA'S ANTONY AND CLEOPATRA SEQUENCE

H. F. LIPPINCOTT

Although José-Maria de Hérédia's sonnet "Antoine et Cléopâtre" is frequently printed separately in anthologies, it is actually the last in a group of three, interrelated sonnets. The first is called "Le Cydnus," after the river on which Tarsus is located, the second, "Soir de Bataille," and the third, in early versions called "Le Nil," bears the same title as the whole sequence.¹ The final sonnet is frequently printed alone because of its famous last line:²

Toute une mer immense où fuyaient des galères[,]

the idea for which Hérédia probably may have found in Victor Hugo.³ But printing this sonnet separately is obviously false to the unity of three parts. Hérédia himself originally published the sonnets together, in the *Monde Poétique* of 1884, and internal links between them show that they were conceived as one work, much like a triptych in painting. Indeed, one aspect of their unity is that they are all conceived in especially visual and plastic terms.⁴

Hérédia, who was a master of the classical sonnet form, observes the poetic rules carefully.⁵ Each sonnet has two rhymes in the octaves (abba/abba) with *rime embrassée*, a third rhyme in the couplets (cc), and two more in the final quatrains which complete the sextets (dede or deed)—just five rhymes in each one, with an alternation of masculine and feminine endings. The final quatrain in the first sonnet is

in *rime croisée*, while the other two are in *rime embrassée*; in the middle sonnet, the order of masculine and feminine rhymes is reversed.

What is extraordinary is that Hérédia might have used a total of fifteen separate rhymes in the three poems, but he actually uses only eleven (or twelve). Rhyme *e* in sonnets I and III is identical in sound, if not in orthography (-ort/-or), and this rhyme is virtually identical to rhyme *b* in sonnet II (-ortes). Sonnet III shares two other rhymes with the previous sonnet (-uns/-ant). This pattern of interlocking sounds may be shown as follows:

	I	II	III
(a)	-oie	-uns	-asse
(b)	-oir	-ortes	-ant
(c)	-armé	-èches	-uns
(d)	-oses	-ant	-aire
(e)	-ort	-are	-or

Adding to the echoing rhymes in sonnet III is the repetition of a pair of rhyming words from sonnet II, although reversed in order (*parfums/bruns*; *bruns/parfums*). The same words (but *brune* rather than *bruns*) also occur in the first sonnet, but not as rhymes. That two other rhymes are identical (*roses/roses*) may perhaps be explained because the words are not on adjacent lines and they are used as different parts of speech.

Metrically the poems are regular alexandrines, with a possible caesura following the sixth syllable in every line and with occasional secondary pauses after the third syllable (e.g., I, 9; I, 13; II, 13; III, 3), one pause after the fourth syllable (II, 5), and one after the ninth syllable (II, 1). Syneresis and liaison conform to the possibilities of normal pronunciation:

One syllable

épervier (I, 5)

dais (I, 6)

guerrier (I, 9)

ciel (II, 14)

cuirasse (III, 5)

Two syllables

centurion (II, 2)

Saïs (III, 4)

Of terminal mute *e*'s, only one has been apocopated (*encor*, II, 3), a standard poetic convention. The use of run-on lines is very restrained (as at I, 10; II, 1; and III, 12).

My concern with this structural unity, however, does not really get at the real heart of the poems, that is, the three different dramatic situations, so strongly contrasted. Hérédia is concerned, of course, with the pair of famous lovers found in Plutarch and in Shakespeare's *Antony and Cleopatra*. The play, which incidentally was successful both in London and Paris towards the end of the nineteenth century, became one of Sarah Bernhardt's vehicles.

The first sonnet is parallel to the famous speech in Act II, Scene 2, of Shakespeare's play, which describes Cleopatra in her barge coming to meet Antony. Shakespeare versifies his source in North's translation of Plutarch virtually word for word, but Hérédia does not try to compete either with Plutarch or Shakespeare. Rather he sees the scene as a painter of his century would, in a series of *tableaux figés*. Cleopatra is first shown leaning out of her barge, realistically straining for a glimpse of the object of her quest, and her sensuality is pointed up by a series of gorgeous and triumphant images. With the sextet, the poet switches to the actual encounter: another fixed image, as in a painting or heroic sculpture. Cleopatra, again surrounded by sensual imagery, opens her arms and intoxicates the soldier/lover with her aura and perfume. Becoming more abstract at the end, the poet warns that Antony does not see his fate in the allegorical figures of Desire and Death that accompany her. Here we have the two themes of the sonnet group and a neat parallel with the end of the last sonnet, when Antony finally *does* see. This mingling of allegorical figures with heightened realism is typical of French plastic arts of the period.

If the first sonnet belongs to Cleopatra and if Antony is a somewhat shadowy accessory (*guerrier désarmé*), the second sonnet is entirely Antony's, even if his appearance on the scene is reserved for the final line. The emphasis is on the time after a battle (in 36 B.C. with the Parthians), where Antony was victor, if a somewhat tarnished one (*sanglant*). The sonnet presents a moment of quiet, and again we have a frozen image, that of an heroic Antony mastering his horse against the background of a flaming sky, exactly as Delacroix or David might have painted a contemporary warrior. Ince calls it a "typical fusion of horror and ecstasy" (p. 137). We are *au loin* and the verbs describing the troops are initially in the pluperfect, giving the poet and us distance from the rude shock of the opening. It is Antony in one of his great moments—Cleopatra is not present or even mentioned.

The final sonnet is another moment of stasis, reuniting the lovers, now both equally important. If the second sonnet is a moment of calm after the battle, the third could almost be the calm after the act of love. In contrast to the preceding noise and activity, all Egypt is asleep under a stifling sky. Even the river Nile flows slowly. The tableau this time is simple: the embrace of the couple high on a terrace. Movement is very restrained: the feel of the voluptuous body of a woman, the turn of a head, the look of two eyes—until the end when the galleys take flight in the exhilarating final line which opens up in time and space, the fulfillment of the *présage* of the end of the first sonnet. The highly visual effect of the scene is augmented here by the literary allusion to Cleopatra's ships which will desert Antony at the battle of Actium.⁶

But simply to paraphrase these sonnets is not to have the whole experience. Another way is to look at the syntax and to see how its enormous variety keeps the strict form of the sonnet lively while intensifying the emotion.

It is instructive, for instance, to examine the pattern of subject and verb in the principal clauses: almost none of the parallel portions of the sonnets have a similar syntactical structure. Consider the following chart:

	I	II	III
1	— —	Le choc avait été.... Les tribuns	Tous deux ils regardaient
2	La trirème...blanchit	Et les centurions...	— —
3	Et son sillage y laisse	Humaient	[Et...]
4	— —	— —	— —
5	— —	— —	Et le Romain sentait
6	— —	Les soldats regardaient	— —
7	Cléopâtre...	— —	— —
8	Semble	Et la sueur coulait	— —
9	Voici Tarse	C'est alors qu'apparut...	— —
10	Et la...Lagide ouvre	— —	— —
11	— —	— —	Elle tendit
12	Et ses yeux n'ont pas vu	— —	Et...l'ardent Im- perator
13	— —	— —	Vit
14	— —	...l'Imperator sanglant.	— —

This outline shows that every line except the fourth has a subject or a principal verb, but only lines 1 and 2 share exactly the same structure, and only in two poems at once, not all three. The beginning is, after all, the time when the poet needs subject and verb to get the sonnet started. The other device that Hérédia uses to expand the point is the conjunction *et* at the beginning of the line (never a word like *mais*, which is the opposite possibility). Interestingly, the *et* is restricted to lines which start subject/verb combinations in main clauses, except in the third line of sonnet III, where it links instead two complements. Yet an initial *et* is used no more than two or three times in each sonnet and in different syntactical positions, so the device does not become obvious. In only one instance is there a parallel occurrence of *et* in the initial position, namely in lines 3 and 12 of sonnets I and III, but only in line 12 is the grammatical structure parallel—here a welcome symmetry.

Hérédia's writing is the complete opposite of the formula writing of many sonnet sequences—even those of Shakespeare—where the basic syntax is often similar from one sonnet to another. Note, also, that with the exception of the quatrains of the octaves, which all end with full sentences, the pattern of the syntax does not necessarily correspond to the pattern of the rhymes (especially in the octave of sonnet II).⁷ The different ways Hérédia finds to interrupt subject/verb/complement or to extend the thought with modifiers keep the verse lively. That the sonnets hold together and seem so inevitable is testimony to Hérédia's mastery of form and subject. We have only to listen to the verse read aloud to see how well the normal patterns of speech are preserved. Although these patterns are complex, let us examine the subordinate elements more closely, taking each of the poems separately.

Sous l'azur triomphal, au soleil qui flamboie,
La trirème d'argent blanchit le fleuve noir
Et son sillage y laisse un parfum d'encensoir
Avec des sons de flûte et des frissons de soie.

The first quatrain of sonnet I starts with two separate prepositional phrases, the second varied with a short subordinate clause. The compound main clause follows, with subjects, verbs, and complements together in the next two lines, and another prepositional phrase for line 4, this time with a compound object. The main effect is sensual,

with first an appeal to color: *azur, argent, noir*; then sparkle: the transferred epithet of *triomphal* and the verbs *flamboie* and *blanchit*; next smell: *parfum d'encensoir*; then hearing: *sons de flûte et des frissons*; and finally touch: *soie*. The very sound *son* is echoed in lines 3 and 4, of (*son/encensoir/sons*).

A la proue éclatante où l'épervier s'éploie,
Hors de son dais royal se penchant pour mieux voir,
Cléopâtre debout en la splendeur du soir
Semble un grand oiseau d'or qui guette au loin sa proie.

The scene having been set, the next quatrain gives us the fixed image. In line 1, another prepositional phrase is extended, this time by means of a subordinate clause, while the prepositional phrase in line 2 is extended with a present participial phrase. In lines 3 and 4, the subject and verb/complement occupy strong initial positions, *Cléopâtre* at the beginning of line 3 contrasting with *proie* at the end of line 4. The unifying device this time is the superb sound play of *e's* and *p's* in the first line, which prepares the way for *penchant* and *proie* of later lines. We hardly observe another transferred epithet in *proue éclatante*, but this adjective is part of the pattern *triomphal/éclatante/splendeur* which makes an editorial comment on the scene. Cleopatra, the *grand oiseau d'or*, is related to the royal *épervier* of line 1. The only color here is the sparkle of gold, which will be repeated at the end of the last sonnet in the reference to Cleopatra's eyes *étoilés de points d'or*.

Voici Tarse, où l'attend le guerrier désarmé;
Et la brune Lagide ouvre dans l'air charmé
Ses bras d'ambre où la pourpre a mis des reflets roses.

Et ses yeux n'ont pas vu, présage de son sort,
Auprès d'elle, effeuillant sur l'eau sombre des roses,
Les deux enfants divins, le Désir et la Mort.

With the sextet comes an abrupt change of syntax with the immediate and impersonal *Voici Tarse*, which is the first of three parallel clauses of one, two, and three lines. In each case subject and verb are placed together, but in the second and third instances (both beginning with *Et*), the complement is progressively delayed, a subtle parallelism. The syntactical pattern both plays against and complements the double and triple aspects of a sextet divided into two sets of three lines, but with a rhyme scheme that divides two and four. Antecedence is ambiguous: "*ses bras*" is clearly Cleopatra, but "*ses*

yeux" is almost certainly Antony, although no precise reference is given. Again there is sensual appeal (*brune, ambre, pourpre, roses, l'air charmé*), but the main effect is contrived. The contrivance results from Hérédia's abstraction of the dramatic situation by means of the imaginary hymenal children, sprinkling rose petals, who somewhat melodramatically turn out to be allegorical figures of Desire and Death.

Le choc avait été très rude. Les tribuns
Et les centurions, ralliant les cohortes,
Humaient encor dans l'air où vibraient leurs voix fortes
La chaleur du carnage et ses âcres parfums.

The second sonnet starts with the same device as the sextet of sonnet I, an abrupt sentence, but this time it is a simple statement of fact complete in less than a line, and the only full stop in the poems not at the end of a line. It is interesting that the caesura in this line is not at the full stop, but where it should be, following *été*, as the mute *e* in *rude* needs to be counted. This is a different pattern: the compound subjects come at the end of line 1 and beginning of line 2, the verb at the beginning of line 3, and the complement at the beginning of line 4. In contrast to the sounds of *flûtes* and *frissons*, we have *voix fortes*, and instead of *parfum d'encensoir*, we have *âcres parfums*. A pattern of words with the letter *c* gives *choc/centurions/cohortes/chaleur du carnage/comptant/compagnons*, instead of the more noble images of sonnet I.

D'un oeil morne, comptant leurs compagnons défunts,
Les soldats regardaient, comme des feuilles mortes,
Au loin, tourbillonner les archers de Phraortes;
Et la sueur coulait de leurs visages bruns.

The second quatrain starts with introductory modifiers to the subject and verb in line 2, with the complement coming towards the end of line 3—this time a verbal (the infinitive phrase *tourbillonner . . .*) instead of a substantive. The octave ends, as it started, with a simple, complete clause which combines the references to both water and the color brown of the preceding sonnet, but on a non-heroic level. Instead of seeing more clearly (*mieux voir*), as Cleopatra does earlier, the soldiers look with an *oeil morne*. But unlike Antony, who does not see death and rose petals earlier, the soldiers see death like *feuilles mortes*.

C'est alors qu'apparut, tout hérissé de flèches,
 Rouge du flux vermeil de ses blessures fraîches,
 Sous la pourpre flottante et l'airain rutilant,
 Au fracas des buccins qui sonnaient leur fanfare,
 Superbe, maîtrisant son cheval qui s'effare,
 Sur le ciel enflammé, l'Imperator sanglant.

C'est alors qu'apparut—but who or what appeared will not be clear until the end of the sonnet. With syntax that acts like an epic simile, without its actual form, the poet suspends the sense with an extraordinary series of adjectival, prepositional, and participial phrases through the rest of the octave. He ignores the almost obligatory pause at the end of line 10 and keeps building the suspense until we finally get to the bloody emperor. Again the effect is melodramatic, but by sustaining the energy of thought for six lines, the poet creates another new syntactical pattern for these poems. Again there is color (*rouge, vermeil, pourpre, airain rutilant, ciel enflammé, sanglant*) and sound (*fracas des buccins, fanfare*). A strong alliterative pattern of *s* and *f* sounds is found in almost every word (*hérissé, flèches, flux, ses blessures, fraîches, flottante, fracas, buccins, sonnaient, fanfare, superbe, maîtrisant son cheval, sur le ciel enflammé, sanglant*).

Tous deux ils regardaient, de la haute terrasse,
 L'Égypte s'endormir sous un ciel étouffant
 Et le Fleuve, à travers le Delta noir qu'il fend,
 Vers Bubaste ou Saïs rouler son onde grasse.

Suddenly in the last sonnet, all is quiet. Again we have subject and verb together at the beginning of the first line, but we have to wait until the beginning of lines 2 and 3 for the complements (*L'Égypte/Et le Fleuve*), embedded in infinitive phrases. The statement is very straightforward with no color except for the black delta. Instead of color, we get the quality of the sky (*étouffant*) and the river (*onde grasse*). The only other sensual effect comes from the evocative sound of the two place-names. The contrast with the first quatrain of sonnet I, with all its sensual detail, could not be greater. Similarly, in contrast to all the action of the middle sonnet, action is suspended.

Et le Romain sentait sous la lourde cuirasse,
 Soldat captif berçant le sommeil d'un enfant,
 Ployer et défaillir sur son coeur triomphant
 Le corps voluptueux que son étreinte embrasse.

In the second quatrain, there is another syntactical pattern: subject and verb in line 1, with the complement (*corps*) delayed until the beginning of line 4. Line 2 is in apposition to the subject, but line 3 actually modifies the complement, so *corps* has modifiers both before and after. Again there is an almost complete absence of movement, although sensual appeal is apparent in the very subject of these lines, an embrace. There may even be a tactile correspondence between the *onde grasse* of the river and the *corps voluptueux*, evocative but discreet.

Tournant sa tête pâle entre ses cheveux bruns
Vers celui qu'enivraient d'invincibles parfums,
Elle tendit sa bouche et ses prunelles claires;

Et sur elle courbé, l'ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d'or
Toute une mer immense où fuyaient des galères.

The sextet begins with a series of interlocking subordinate phrases and clauses for two whole lines and with somewhat ambiguous antecedence: "*sa tête*" and "*ses cheveux*" refer to Cleopatra, not Antony, agreeing with the subject *elle*, which, with its verb, does not come until line 3. In this sonnet, Antony is *le Romain, Soldat captif*, and *l'ardent Imperator*, but Cleopatra is simply *elle*, a kind of abstracted womanhood. It is the reverse of sonnet I, where Cleopatra is mentioned three times and Antony only once. Suddenly the sensual appeals become very strong again: the reference to hair and the *invincible parfums*.

If the first half of the sextet seems to be from Cleopatra's point of view, the second is from Antony's.⁸ The syntax is straightforward, with subject and verb together early on and the climactic complement occupying the entire final line. With almost no movement in the entire sonnet, the *fuyaient* of the final line takes on added importance, and the sudden opening up of the final line takes on added importance, and the sudden opening up of the private world on the terrace to *toute une mer immense* is, of course, the source of the sonnet's enormous power and appeal.

If further illustration be needed of the unity of the three sonnets, the accompanying chart shows these and many more verbal parallels between them. The effect of the sonnets is strongly visual and anecdotal, qualities found in the mainstream of nineteenth-century painting and sculpture. The surface polish of Hérédia's work might also

Parallels Between the Sonnets

I

"Le Cydnus"
 le fleuve noir
 l'eau sombre
 l'eau sombre
 blanchit

son sillage

La trirème d'argent
 un grand oiseau d'or

II

Liquids

le flux vermeil
 la sueur coulait
 coulait

le Fleuve [Nil]
 le Delta noir
 Toute une mer immense
 { rouler
 fend
 son onde grasse

Metals

l'airain rutilant

sa lourde cuirasse
 points d'or

Sight

guetter au loin
 { ses yeux n'ont pas vu
 pour mieux voir

regardaient . . . / Au loin

Tous deux ils regardaient
 vit dans ses larges yeux

un oeil morne

ses prunelles claires

III

Sound

des sons de flûte

{ [le] fracas des buccins
leur fanfare

des frissons de soie

vibraient leurs voix fortes

Place-Names

Memphis

Egypte
[sea battle at Actium]
Vers Bubaste ou Saïs

[unnamed point of origin]

[scene of the battle]

Parallel Epithets

Cléopâtre

Tous deux ils

la brune Lagide

le Romain

le guerrier désarmé
guerrier

Soldat captif
Soldat

l'Imperator sanglant

{ tribuns
centurions
cohortes
soldats
archers

désarmé

captif

l'air charmé

enivraient [de] . . . parfums

sa proie

captif

Ses bras d'ambre

sa tête pâle

I

se penchant
ouvre . . . / Ses bras

sur l'eau sombre

le spendeur du soir

Cléopâtre

Auprès d'elle

la brune Lagide

l'azur triomphal

effeuillant . . . des roses
dans l'air charmé

la pourpre

{ sous l'azur triomphal
au soleil qui flamboie

II

Parallel Actions

Ployer et défaillir
tendit sa bouche

Sur le ciel enflammé
maîtrisant son cheval

Parallel Phrases

sur son coeur triomphant
berçant le sommeil d'un enfant

Repetition

"Soir de bataille"
l'Imperator sanglant

l'ardent Imperator
". . . et Cléopâtre"

{ Elle
sur elle courbé

ses cheveux bruns
son coeur triomphant

[les] visages bruns

des feuilles mortes
humaient dans l'air
regardaient

la pourpre flottante
sur le ciel enflammé

regardaient

sous un ciel étouffant

III

un parfum d'encensoir
sous l'azur triomphal

où l'épervier s'éploie
où la pourpre a mis
où l'attend le guerrier
au loin

ses âcres parfums
sous la pourpre flottante

où vibraient

au loin

Rhymes

parfum
brune

parfums
bruns

Theme

présage

[présage]

d'invincibles parfums
sous un ciel étouffant
sous la lourde cuirasse
où fuyaient

Vers Bubaste ou Saïs

bruns
parfums

be described as "painterly." This somewhat impressionistic art history term indicates that the figures are fully rendered and that a certain traditional care has been taken. What redeems the poems from being "simply of their time" is the craftsmanship and the striking image of the last line, which is legitimate and timeless poetic legerdemain. The story of the two fated lovers endures, and we continue to be touched not only by the passion but also by the pathos of their relationship, which resonates across the centuries.

Notes

1. Alexander Fischler comments that the revised title accords with Hérédia's "desire to close on combined rather than individual destinies." See his essay, "The Decadent Side of Aestheticism: Hérédia's Antony and Cleopatra," *Nineteenth Century French Studies*, 4 (1976), 274-85, esp. p. 280.

2. I am indebted to the notes in, and cite the poems from, Elliott M. Grant, *French Poetry of the Nineteenth Century* (New York: Macmillan, 1932), pp. 432-434. See also the editions of *Les Trophées*, ed. W. N. Ince (London: Athlone Press, 1979), pp. 135-138, and ed. Anny Detalle (Paris: Gallimard, 1981), pp. 293-298.

3. Grant says that the source of this line is Hugo's poem, "La Rose de l'Infante," from which I cite the following: "au fond de cet oeil . . . mirage mouvant, / Tout un vol de vaisseaux en fuite dans le vent." The allusion is to the Spanish Armada. But compare Fischler, p. 282 and note 8. Ince sees a further parallel with Baudelaire's sonnet "Les Chats" (p. 138).

4. On the sonnets as triptych, Fischler makes a nice distinction: "Unlike its pictorial model, which is governed by the central representation, the verbal triptych presents a sequence; it is made up, in this instance, of independent scenes, set in chronological order" (p. 278). Detalle mentions Claude Lorrain's *Embarquement de Cléopâtre à Tarse*, in the Louvre, as a possible visual influence (p. 294).

5. For a convenient summary of the pertinent critical language in French, see Frédéric Deloffre, *Le vers français* (Paris: S.E.D.E.S., 1973), esp. pp. 97-100. See also Deloffre's *Stylistique et poétique française* (Paris: S.E.D.E.S., 1974).

6. For readers of British poetry, the literary effect is similar to Keat's "stout Cor tez with wild surmise" seeing the Pacific Ocean (the poet's experience on reading Homer) or the ending of Yeat's "Leda and the Swan" (1924):

Did she put on his knowledge with his power?

—a sonnet which has other analogies with the Hérédia group.

7. For a general discussion of this problem which may be at the very essence of traditional poetic expression, see J. Cohen, *Structure du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1966), esp. ch. 2.

8. Fischler's analysis is astute: "The dynamics [of this sonnet] are perhaps best conveyed by the main active verbs; we have a progression from imperfect to definite, from suggestive spectacle through expressed desire to yielding and, finally, ineluctable vision: *ils regardaient*; [*il*] *sentait*; [*elle*] *sentait*; [*elle*] *tendit*; [*il*] *vit*" (p. 282).

PH.D. DISSERTATIONS IN FRENCH STUDIES UCLA, 1984-85

Each volume of *Paroles Gelées* will include a list of dissertations in French studies conferred at UCLA through the departments of French, Comparative Literature, Linguistics, and Romance Linguistics and Literature. We hope that students and scholars alike will find this listing useful as a bibliographical reference.

Campbell-Sposito, Mary. *Narrative Structures in the Novels of Raymond Queneau*. Director, Shuhsi Kao, 1984.

Detlefsen, Susan. *Entre le siècle et le verbe: The Novels and Poetic Works of Alain Bosquet*. Director, Shuhsi Kao, 1985.

Gale, Anna. *Antonin Artaud's Theory of Theater as a Paradigm for the Analysis of Twentieth-Century Drama*. Director, Ross Shideler, 1985.

Paulson, Linda. *A Capital Reaction: Changing Patterns of Family in the City Novels of Dickens and Balzac*. Director, Richard Lehan, 1984.

Sanchez-Megia, Margaret Jeanne. *Multiple Narration in Boccaccio and Chrétien de Troyes*. Director, Marga Cottino-Jones, 1984.

